

موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

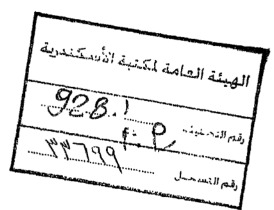
الجزء الثانى

دار المعارف



موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب



موسوعة أدباء أمريكا

الجزء الثاني



دار المعارف

تصميم الغلاف : شريفة أبو سيف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

58 Upton Sinclair

٥٨ أبتون سنكلير

(١٨٧٨ - ١٩٦٨)

أبتون سنكلير أديب أمريكى مارس كتابة الرواية كوسيلة لإبداء آرائه السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع المعاصر ، لم يهتم بالقيم الجمالية والضرورات الفنية التى يتحتم وجودها فى الرواية كعمل أدبى قبل أن تكون وسيلة دعاية لأفكاره واتجاهاته الأثيرة ، كانت معظم رواياته ناجحة تجاريا ليس لقيمتها الفنية ، ولكن لأنها كانت تمس مشكلات المجتمع ، وتحاول أن تضع حلولا لها . ومن الواضح أنه نجاح مؤقت مرتهن بوجود مثل هذه المشكلات والقضايا ، وبمجرد أن تحل المشكلة أو يتغير مسارها فإن الاهتمام بالرواية التى عالجتها يتلاشى من ثم . هذا يعنى أن إقبال الجمهور على مثل هذه الأعمال يتوقف على مضمونها المعاصر فقط ، لكن سرعان مايصرف نظره عنها ، بالسرعة التى أقبل بها نفسها عليها عندما تقبل عليه المشكلات الجديدة مع حركة المجتمع المتجددة دائما ، لذلك من النادر أن يقبل أحد الآن على قراءة روايات أبتون سنكلير على الرغم من أنها كتبت كلها فى هذا القرن ، لأن المضامين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى عالجتها أصبحت مجرد ملامح تاريخية لحركة المجتمع الأمريكى فى النصف الأول من القرن الحالى .

لايهتم بذلك إلاعلماء الاقتصاد والاجتماع والسياسة والتاريخ على سبيل التحليلات المتخصصة ، أماالنقاد والمهتمون بالأدب فلايلقون بالا إلى هذه الروايات لافتقادها القيم الجمالية والضرورات الفنية التى لاتبلى بمرور الزمن ، لأنها تتعامل هى والأحاسيس والخصائص الثابتة فى الإنسان أكثر من اعتمادها على قضايا الساعة ، لذلك يعتبر بعض النقاد أن روايات سنكلير تنتمى إلى الأدب الصحفى أكثر من انتمائها إلى الفن الروائى . فالقارئ لايستطيع أن يقرأ الصحيفة بعد مرور يوم واحد على صدورها ، وهذا يفسر لنا : لماذا أصبحت روايات سنكلير تعامل الآن معاملة مجلدات الصحف القديمة !

ولد أبتون سنكلير فى مدينة بالتيمور بولاية ميريلاند ؛ وتلقى تعليمه بكلية مدينة نيويورك التى تخرج فيها عام

١٨٩٧ ، ثم التحق بجامعة كولومبيا أربع سنوات ، لم يقتصر فى تثقيف نفسه على الدراسة الجامعية ، بل كان قارئا نهما يلتهم كل أنواع الكتب التى تقع بين يديه . وهذا ماساعده على بدء حياته الأدبية مبكرا ، فكتب رواية « الربيع والحصاد » التى أسماها فيما بعد « الملك ميداس » عام ١٩٠١ ثم « مذكرات آرثر سترلنج » ١٩٠٣ ، و « ماناساس » ١٩٠٤ ، وتدور حول الحرب الأهلية ، و « رائد فى ميدان الصناعة » ١٩٠٦ . وعلى الرغم من وفرة إنتاج سنكلير فى هذه الفترة فإن رواياته لم تلق إقبالا جماهيريا ، ونظرا لاعتماده على قلمه فى كسب رزقه فقد عانى شظف العيش فى أبشع صوره ممابذر فى نفسه بذور الحقد الطبقى وضرورة إعلان الحرب على الأغنياء الذين اعتبرهم مجرد مستغلين انتهازيين يمتصون دماء الفقراء . أدى هذا إلى اعتناق المبادئ الاشتراكية التى تتطرف إلى حدود الشيوعية وديكتاتورية البروليتاريا . كان إيمانه بهذا صادرا عن نظرة ذاتية بحتة وليس عن عقيدة اجتماعية متكاملة .

ومن الواضح أنه لوصادف النجاح والقبول فى مطلع حياته لما آمن بالصراع الطبقى . والدليل على ذلك أنه عندما أقبلت عليه الدنيا وعادت عليه كتاباته بثروة لابأس بها -- عاش حياة الأثرياء الذين ظل يهاجمهم حتى آخر أيامه ! ويبدو أن إصراره على هذا الهجوم كان بسبب ارتباطه بنجاحه التجارى الذى لم يرغب فى التخلى عنه إذا ماغير اتجاهه الفكرى الذى اشتهر به .

فى عام ١٩٠٦ بدأت شهرته فى الذيوع عندماكتب رواية « الأدغال » التى اتخذ مضمونها من اشتراكه فى إحدى لجان تقصى الحقائق الحكومية التى ذهبت للتحقيق فى الظروف القاسية التى يحياها عمال حظائر الماشية فى شيكاغو . أثارت الرواية ضجة كبيرة فى الأوساط السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وخاصة أنها عاصرت الحملة التى شنتها الصحافة الأمريكية على مكامن الفساد فى ميدانى السياسة والتجارة ، وهى الحملة التى بدأت عام ١٩٠٢ ، وعلى الرغم من أن الرئيس ثيودور روزفلت وقف ضد هذه الحملة فإنه أذعن لها أخيرا عندما نجحت فى إثبات وجود الفساد ، وقامت بتعريته بطريقة عملية .

تمكن سنكلير من ركوب الموجة ، فكتب عدة روايات يعرى فيها الفساد المسيطر على التنظيمات القوية والاحتكارات الضخمة التى تتحكم فى حياة العمال على وجه الخصوص : كتب رواية « ملك الفحم » ١٩١٧ التى تتخذ من إضراب عمال الفحم فى كولورادو منطلقا لتعرية نوعية العلاقات بين أصحاب المناجم ذوى النفوذ السياسى والاجتماعى القوى وبين العمال الذين لايملكون سوى عملهم وجهدهم . كما كتب سنكلير عام ١٩٢٧ رواية « النفط » التى هاجم فيها الاحتكارات الضخمة التى يملكها أفراد قلائل على حين أنه فى رواية « بوسطن » ١٩٢٨ شن حملة شعواء كال فيها التهم للامتيازات الطبقية ، والوطنية المزيفة ، ووحشية الشرطة وغيرها من أوجه الظلم الاجتماعى والانحراف السياسى . لم تكن الرواية من وحى خيال سنكلير ، بل كانت كالعادة قائمة على قضية منظورة فى ذلك الوقت أمام القضاء عرفت بقضية ساتشو وفانزيتى .

هكذا أحال سنكلير رواياته إلى دراسات سياسية واقتصادية واجتماعية تتخذ من الفن الروائى مجرد وسيلة مؤقتة للوصول إلى إقناع القارئ ، لذلك كثيرا مايبدو سنكلير مفكرا اجتماعيا أكثر منه فنانا روائيا : فهو يتعرض لموقف الكنيسة والدين بالتحليل والدراسة فى كتابه « فوائد الدين » ١٩١٨ ، ويناقش قضايا التعليم فى كتابه

« خطوة الأوزة » ۱۹۲۳ وفى « صغار الأوز » ١٩٢٤ ، كما يدرس مشكلات التمويل فى الإنتاج السينمائى فى كتابه . « أبتون سنكلير يقدم وليام فوكس » ۱۹۳۳ ، لم يترك صناعة السيارات أيضا بدون الكتابة عنها فى « ملك السيارة الشعبية » ۱۹۳۷ ، فى هذه الروايات كان من الصعب وضع حدود فاصلة بين الخيال والواقع ، ومع ذلك فالخيال كان مجرد وسيلة مؤقتة لتعرية الواقع أمام القارئ بصورة واضحة محددة لاتقبل أى تزييف أوتمييع . وقد استفاد بجو الحرية والديمقراطية التى عرف بها المجتمع الأمريكى فى الدعاية الصريحة للمبادئ الاشتراكية بدون خوف أوإرهاب من السلطة . ومع ذلك توقفت اشتراكيته الثورية عند حدود الإصلاح الاجتماعى التدريجى الذى برز بعد ذلك فى القوانين التى صدرت لحماية العمال من الاستغلال والبطالة ، فلم يكن المجتمع الأمريكى بالكيان الممزق الذى يسمح للحقد الطبقى والصراع الدموى بالتسلل إلى داخله لهدمه من أساسه .

بمرور الوقت كان سنكلير يبتعد تدريجياً برواياته عن الفن الروائى إلى أن دخل بها نهائيا فى مجال الصحافة البحتة لدرجة أن النقاد رفضوا تسميتها بالروايات ، لأنها كانت أقرب إلى التحقيقات الصحفية التى بدأت بكتاب « نهاية العالم » ١٩٤٠ كأول حلقة من سلسلة متتابعة من الكتب التى تعالج أوضاع العالم الملتهبة فى أثناء الحرب العالمية الثانية . كان بطل هذه الأعمال الشبيهة بالروائية صحفيا يدعى لانى بد يجوب آفاق العالم ، ويشهد المواقف المصيرية ، ويقابل القادة وهم يصنعون تاريخ تلك الفترة الحرجة ، لذلك كانت هذه الروايات بمثابة تحقيقات صحفية وضعت فى كتب بدلا من نشرها على صفحات الصحف ! كانت السياسة تطغى تماما على الفن الذى تلاشى تدريجيا . ويبدو أن الفن الروائى كان آخر شيء التفت إليه سنكلير بدليل طموحه السياسى الذى دفعه مرات عدة لكى يرشح نفسه للكونجرس ، ولكى يصبح حاكما لكاليفورنيا ! لعل فشله المتكرر يرجع إلى أنه كان مرشحا اشتراكيا فى حين لم يكن المجتمع الأمريكى فى حاجة إلى اشتراكيته الثورية ، وخاصة أن حياته الشخصية لم تخرج عن نطاق الرأسمالى الناجح فى الوقت الذى اتهم الجميع بالبورجوازية : فمثلا كتب عام ١٩٠٤ دراسة بعنوان « أدبنا البورجوازى : السبب والعلاج » لم يبد فيها إعجابه بأى أديب أمريكى سوى جاك لندن وفرانك نوريس ووليام دين هاولز وثيودور درايزر على أساس ريادتهم للواقعية الاشتراكية فى الأدب الأمريكى .

وعندما كتب سنكلير للمسرح كان من الطبيعى أن يجعل منه منبرا لنشر أفكاره الاشتراكية : فكتب فى عام ١٩١٢ مجموعة مسرحيات بعنوان « مسرحيات الاحتجاج » لكى تمثلها فرقة المسرح الجوال التى سافرت إلى مختلف الولايات ، لتقدم المسرحيات ذات المضامين الاشتراكية . وربما كان العنصر الأصيل فى فكر سنكلير أنه لم يتخل إطلاقا عن إحساسه بالانتماء إلى وطنه . كتب سلسلة رواياته « نهاية العالم » كخط دفاع فكرى لوطنه عندما اتضحت أبعاد تهديدات هتلر وموسولينى ، وتوالت حلقات السلسلة حتى اكتملت أحد عشر مجلدا نشرت وترجمت إلى أكثر من عشرين لغة منها الروسية . كان بطله بمثابة العميل السرى الأمريكى الذى يحاول قدر استطاعته تحويل دفة الأمور فى العالم لمصلحة وطنه ، وذلك من خلال علاقاته بزعماء الدول المتصارعة . هذا يدل على إيمان سنكلير بطاقات الفرد وإمكاناته الشخصية التى تنكرها الشيوعية الشمولية ، وخاصة أن سنكلير

قال فى عام ١٩٠٣ : « إن قضيتى هى قضية الإنسان الذى لم ولن يهزم ، الإنسان الذى لايقف طموحه عند أى حد ؛ فقد خلقه الله وفى داخله هذا الإصرار المقدس » . وهذا يتعارض تماما والدعاية التى قام بها سنكلير لنشر النظم الاجتماعية الشمولية التى استهلكت معظم أعماله الروائية ، وكانت النتيجة أنها دفعت ثمن ذلك غاليا ؛ فعلى الرغم من غزارة إنتاجه ، لم يعد يثير اهتمام النقاد ومتذوق الادب ، لأنه لم يعط القيم الجمالية والضرورات الفنية حقها .

٥٩ إروين شو — 59 Irwin Shaw

(١٩١٣ - ....)

إروين شو من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين بنوا شهرتهم على عمل أدبي واحد على الرغم من أنه مارس كتابة المسرحية والرواية والقصة القصيرة . كانت أولى مسرحياته « ادفنوا الموتى » التي كتبها عام ١٩٣٦ السبب الوحيد في إفساح مكان له بين الطليعة المعاصرة للمسرح الأمريكي . كتب بعدها مسرحية « المهذبون » ١٩٣٩ و « المدينة الهادئة » في العام نفسه ، ومسرحية « القاتل » ١٩٤٥ ومسرحيات أخرى . نشر أيضا مجموعتين من القصص القصيرة بعنوان « البحار الراحل » ١٩٤٠ و « الصحبة » ١٩٥٠ . مارس كتابة الرواية الطويلة ونشر منها « الأسود الصغيرة » ١٩٤٨ ، و« الهواء المضطرب » ١٩٥١ ، « ولوس كراون » ١٩٥٦ ، و« أسبوعان في مدينة أخرى » ١٩٦٠ ، و« الحب في شارع مظلم » ١٩٦٥ ، لكن كل هذه الأعمال الأدبية المتنوعة لم تكن لتتيح لإروين شو أية شهرة أومجد لو أنه لم يكتب مسرحيته الأولى « ادفنوا الموتى » . وهذه ظاهرة طبيعية في مجال الأدب والفن بصفة عامة ؛ لأن الإنتاج الفني يقاس بالكيف لابالكم ، وكم من أدباء كتبوا عشرات الأعمال التي ربما زادت على المائة ومع ذلك لم يفسح لهم تاريخ الأدب وتراثه أي مكان لهم كان من المحتمل أن يكون إروين شو واحدا من هؤلاء المندثرين لولا تحفته المسرحية « ادفنوا الموتى » .

ولد إروين شو في نيويورك ، وتلقى تعليمه الثانوي في مدارس بروكلين . التحق بعد ذلك بكلية بروكلين حتى تخرج فيها عام ١٩٣٤ . تمثلت بداية حياته الأدبية في تحريره لباب ثابت في مجلة الكلية طوال وجوده بها . يعتبر شو هذه المجلة الكلية الحقيقية التي أهلته بعد ذلك للخروج إلى ميدان الأدب ، بالإضافة إلى قيامه بكتابة بعض المسرحيات التي أخرجها فريق التمثيل بالكلية. كانت حياته الجامعية تجربة عريضة وعميقة ، لأنها لم تقتصر فقط على مجرد الدراسة واستذكار المعلومات المختلفة : ففي السنة الثانية مثلا فصل من الجامعة بسبب رسوبه في مادة الرياضة ! لم يشأ أن يضيع عام رسوبه هباء ، فمارس حرفا مختلفة لم تخرج عن نطاق مدينة

نيويورك : عمل فى مصنع للروائح ومساحيق الزينة ، وفى محل لبيع الأثاث بالتقسيط ، كما اشتغل فى مخزن حكومى ؛ وأخيرا قرر العودة إلى الكلية ، لكن مثل هذه العودة تحتاج إلى مصروفات : فعمل فى حرف أخرى لاتتنافى دراسته بالكلية مثل إعطاء الدروس الخصوصية للأطفال الصغار ، وعمل أمينا فى مكتبة الكلية ، ومارس الكتابة على الآلة الكاتبة . أتاحت له إمكاناته المتعددة تأليف أبحاث فى اللغة الإنجليزية وبيعها لطلبة جامعة نيويورك الذين قدموها على أساس أنها من تأليفهم !

عندما تخرج شو بدأ يكتب تمثيليات مسلسلة للإذاعة ، وسيناريوهات سينمائية لهوليود وقصص قصيرة للنشر فى مختلف المجلات والصحف مثل « إسكواير » و «النيويوركر» و « القصة » و « مجلة ييل » وغيرها . وكان قد كتب مسرحيته « ادفنوا الموتى » فى أثناء عمله بالإذاعة وبمجرد إتمامه لها قرر ترك العمل بالإذاعة بلاعودة ، لأنه أدرك أن إمكاناته الفنية أكبر من أن يحتويها الميكروفون ، لكن التجربة أثبتت بعد ذلك أن إمكاناته التى برزت فى مسرحيته الأولى« ادفنوا الموتى » لم تكن القاعدة بل كانت استثناء ! فلم تصل أية مسرحية أو رواية لشو إلى مستواها على الإطلاق . كانت مسرحيته الثانية « الحصار » سطحية وساذجة ، وفشلت بالقدر نفسه الذى نجحت به مسرحيته الأولى . أما مسرحية « المهذبون » فقد نجحت جماهيريا ، ولكنها لم تحرز نجاح الأولى أيضا على حين لم يُكتَبْ لمسرحية « المدينة الهادئة » أن تُعْرض ، ومن ثم لم يقيمها النقاد .

يبدو أن هوليود هى التى جنَت على شو ، وأدخلت موهبته الحقيقية فى طريق تجارى مسدود . فبعد النجاح العالمى الذى أحرزته مسرحية « ادفنوا الموتى » وهو لم يتعد بعد الثالثة والعشرين من عمره سارعت الشركات السينمائية الكبرى إلى التعاقد معه ؛ ليكتب لها قصصا سينمائية مقابل مبالغ يسيل لها لعاب أى شاب فى سنه ! ولم يكن بالطبع هدف هوليود أن تدعم موهبته الأدبية ، فقد كان الربح التجارى يمثل غرضها النهائى ؛ لذلك كانت تغدق على المواهب الجديدة مقابل أن تفرض عليها قيودها واتجاهاتها التجارية التى تلبى حاجات السوق المؤقتة . كان رأى معظم النقاد أن هوليود تمكنت من القضاء على ظهور جورج برنارد شو جديد فى أمريكا ، وأثبتت التجربة صدق هذا الرأى !

المضمون السياسى والاجتماعى :

ومما يؤكد ضرورة الشكل الفنى فى توصيل المضمون الفكرى للفنان ، أننا نجد أن المضمون السياسى والاجتماعى الذى ورد من قبل فى مسرحية « ادفنوا الموتى » قد استمر بالقوة نفسها فى أعماله الأدبية التالية ، لكن كانت هذه الأعمال تفتقر إلى الشكل الإبداعى والحيوى الذى تميزت به المسرحية الأولى ، وكانت النتيجة أن انصرف الجمهور عنها برغم أنها تعالج المضمون نفسه .

كتب إروين شو – على سبيل المثال فى أثناء إقامته فى هوليود – مسرحية « الكنيسة والمطبخ والأطفال » ، لكنها فشلت فشلا ذريعا لأن شو – على الطريقة التجارية – تعود أن يكتب المسرحيات التى تطلب منه كتابتها ، وليست تلك التى تدفعه دفعا إلى كتابتها من تلقاء نفسه ؛ فقد طلب هذه المسرحية الأخيرة اتحاد مناهض للفاشية . والوضع نفسه ينطبق على مسرحية « حديث المدينة » التى اشترك فى كتابتها ومؤلف آخر فرضته عليه

هوليود ، وكانت تعالج المضمون السياسى والاجتماعى الذى يدور حول مفهوم الحريات المدنية . ويبدو أن شو أدرك أن هوليود قد جنت عليه ، فقرر هجرتها . بعد ذلك استعاد بعض لياقته الفنية ، وكتب كوميديا « تحية » التى سخر فيها من الفزع الشديد من الشيوعية الذى كان فى بداية انتشاره فى ذلك الوقت فى الولايات المتحدة ، وبلغ قمته بظهور المكارثية وسيطرتها على الفكر الأمريكى فى فترة الخمسينيات .

كانت معاداة الحرب هى الخط الرئيس فى معظم مضامين شو ، وهذا قد يثير العجب إذا علمنا أنه خدم مع القوات الأمريكية فى الحرب العالمية الثانية فى أفريقيا وإنجلترا وفرنسا وألمانيا ، لكن قد يزول العجب عندما نعرف رأى شو فى الحرب ، يقول : إن الحرب جزء جوهرى من الطبيعة البشرية ، ولن تتوقف أبدا إلا إذا توقفت الحياة الإنسانية نفسها ! ولكن كل مايريده هو التيقن من أن الإنسان يحارب من أجل قضية عادلة . هذا المفهوم لايعارض مقالته التى نشرها حول مسرحيته الأولى فى جريدة « النيويورك تايمز » والتى يقول فيها : « إنها أول مسرحية يؤلفها شاب يريد أن يعيش ولايقتل . هذه ليست رغبة فردية محضة ، بل يؤمن أن هناك عددا كبيرا من الشباب يشاركونه فى الرغبة نفسها لذلك فهو يتمنى من صميم قلبه أن يسرى فى وجدانهم مفعول هذه المسرحية ، فسيأتى الوقت – وهو أقرب مما نظن – لكى يطلب من هذا الشباب أن يقذفوا بحياتهم فى قتال زاخر بالموت والخطر . ولاشك أن عددا كبيرا منهم سيموتون ضحية أجهزة الحرب الرهيبة التى تتميز بالإتقان والدقة والكفاية المتناهية فى الأداء ! » .

والعجيب أن كل تنبؤات شو بالحرب قد وقعت ! فقد كتب مسرحيته « ادفنوا الموتى » عام ١٩٣٦ : أى قبل الحرب العالمية الثانية بثلاث سنوات ، ومع ذلك كانت أحداث المسرحية تدور فى مستهل العام الثانى للحرب التى كانت متوقعة فى ذلك الوقت ؛ فقد سادت الفاشية فى إيطاليا والنازية فى ألمانيا سواء على المستوى السياسى أوالعسكرى . وتجمعت نذر الحرب فى الجو . كان من الواضح أن هدف الفاشية والنازية هو ضرب دول غربى أوربا فى عقر دارها للحصول بعد ذلك على مستعمراتها الأفريقية والآسيوية ! انعكس هذا الفزع على كل الكتابات التى كتبت فى تلك الفترة القلقة والمضطربة من تاريخ العالم . كانت مسرحية « ادفنوا الموتى » على رأس هذه الكتابات . عاش إروين شو الأزمة العالمية المتفاقمة بكل جوارحه ، وحاول أن يجعل من مسرحيته تحذيرا حاسما ليتجنب الناس وقوع حرب عالمية يسقط فيها ملايين الشباب والنساء والأطفال !

ادفنوا الموتى :

اختار الناقد جون جاسنر هذه المسرحية ضمن مجموعته المسماة « أفضل عشرين مسرحية فى المسرح الأمريكى الحديث » وقال عنها فى كتابه : « المسرح فى مفترق الطرق » : إن أسلوبها الخيالى ومضمونها المعادى للحرب يجعلانها فى طليعة المسرحيات التعبيرية فى المسرح الأمريكى ، وعلى الرغم من الحنكة الفنية التى كتبت بها فإن العنصر التعليمى كان واضحاً بما فيه الكفاية ، ولاغرو فى هذا ؛ فالفن الأصيل لا يعارض التعليم طالما أنه بعيد عن الوعظ والإرشاد والتقرير السطحى المباشر ، بل إن المضمون التعليمى لم يكن جديداً ؛ إذ تناوله من قبل الكاتب المسرحى النمساوى هانز شلومبيرج فى مسرحيته « معجزة فردوم » التى تهاجم أهوال الحرب وبشاعتها من

خلال مضمونها الخيالى الذى يدور حول جنود قتلوا فى الحرب لكنهم رفضوا أن يدفنوا ! من الواضح أن المضمون الفكرى مشاع لجميع الأدباء ، ولكن الفرق الجوهرى بين أديب وآخر يكمن فى الشكل الفنى الذى يستخدمه الأديب فى توصيل مضمونه إلى جمهوره ؛ لذلك كانت مسرحية شو مختلفة تماماً عن مسرحية شلومبيرج من حيث المشاعر التى تثيرها والخاتمة التى وصلت إليها » .

والشكل الفنى فى المسرحية يعتمد على التتابع السريع للمناظر المختلفة ، وتنوع الإضاءة من منظر إلى آخر . بذلك تخلّص من العرض المسرحى التقليدى ، واستفاد بأسلوب السينما من حيث ربط المواقف بدون فترات سكون أو إسدال ستار . ساعد هذا على تكثيف شحنة السخرية السارية فى المسرحية بحيث التحم الشكل الكوميدى والمضمون التراجيدى الذى تمثل فى الصيحة التى أطلقتها الجثة الأولى :

« إنه يتحتم على الرجال الذين ظلوا يموتون منذ آلاف السنين فى سبيل فرعون وقيصر وروما أن يدركوا فى النهاية ، وقبل أن تضيع عليهم الفرصة إلى الأبد – أن الإنسان قد يموت وهو سعيد ، ويدفن وهو راض إذا مات فى سبيل نفسه أو فى سبيل وطنه ، أو لسبب آخر يهمه هو شخصيا ، وليس له علاقة بفرعون أو قيصر أو روما ! » .

يتخذ إروين شو من هذا الموقف الخيالى التعبيرى ذريعة درامية لتعرية التفكير التقليدى السائد ، وخاصة عندما يخاطب الجنرال الأول زوجات الجنود القتلى الذين رفضوا الدفن ، ويتملقهن لكى يقنعن أزواجهن بالعودة إلى قبورهم ! فإصرارهم على موقعهم يهدد النظام الاجتماعى كله بالانهيار ؛ لأن الجنود سيهربون من ميدان القتال ، وسيخسر الجميع القضية التى يحاربون من أجلها ! ففى رأى الجنرال أنهم لن يستطيعوا القتال والانتصار فى الحرب إلا إذا دفنوا قتلاهم ونسوهم ؛ فالحياة ليس فيها مكان للأموات ! لكن فى نهاية المسرحية تتجمع الجثث بهدوء عند حافة القبر وتسير بوقار عسكرى حتى تصل إلى خارج المسرح فى خطوات متثاقلة ! ثم يبدأ جنود فرقة الدفن الأربعة فى خلع شاراتهم العسكرية ويسيرون بالطريقة نفسها التى سارت بها الجثث ، ويكون آخر مشهد نراه فى المسرحية ممثلاً فى الجنرال المكوم فوق المدفع المصوب إلى القبر الفارغ !

تلك هى صيحة الاحتجاج النهائية التى يطلقها شو حتى يؤكد الخط الدرامى الرئيس الذى بدأت به المسرحية ؛ لذلك قارنها الناقد بروكس أتكنسون بمسرحية « فى انتظار لفتى » للكاتب الأمريكى المعاصر كليفورد أوديتس عندما قال : « إن مسرحية إروين شو ستحفز دعاة الحرب وتجار الأسلحة والذخيرة لكى يقاوموها بكل إمكاناتهم ؛ فقد أكدت أنه من المستحيل أن تحقق الحرب شيئاً يصل فى مستواه إلى الحياة الإنسانية التى يمتلكها الفرد والتى تهددها الحرب بالضياع فى لحظة عابرة ! إنها لمسرحية ذات طاقة متفجرة قادرة على التأثير العميق فى كل الناس على اختلاف أنواعهم ، وذلك على الرغم من أنها تفتقد الأسلوب المتأنق والرشيق ! »

ومسرحية بهذه الطاقة المتفجرة من السخرية العنيفة من أجل سلام الإنسان وأمنه لابد أن تلقى رواجاً عند كل الناس بصرف النظر عن اختلاف المكان أو الزمان لذلك كان من الطبيعى أن يحتل إروين شو مكانة مرموقة على خريطة الأدب الأمريكى المعاصر ، على الرغم من أن أعماله التالية لم تصل إلى مستواها الفنى والفكرى على الإطلاق !

٦٠ ديلمور شوارتز 60 Delmore Schwartz

(١٩١٣ - ١٩٦٦)

ديلمور شوارتز من الأدباء الأمريكيين اليهود الذين فشلوا فى الانطلاق بعيداً عن حدود الجيتو اليهودى الذى ضربوه حول أنفسهم . وتزداد خطورة هذا الجيتو إذا كانت حدوده فكرية وليست مجرد حدود جغرافية ! وأهم شرط يجب أن يتوافر فى الأديب أن يكون واسع الأفق وشامل النظرة ، ولا يقصر اهتماماته على عنصر أو طائفة معينة ، لكن ديلمور شوارتز لم ينس مطلقاً أنه يهودى كلما أمسك بالقلم لكى يكتب قصيدة أو قصة قصيرة ! وظن بهذا أنه يخدم قضية قومه كشاعر وناقد وكاتب قصة قصيرة ، لكن النتيجة جاءت على عكس ما توقع تماماً ، فلم يهتم به سوى الأقلية اليهودية فى أمريكا ، وهى أقلية – وإن كانت مؤثرة سياسيا واقتصاديا وعسكريا – أثرها الثقافى والفكرى والفنى لا يخرج عن نطاقها هى نفسها ! بهذا ينضم شوارتز إلى طائفة الكتاب اليهود الأمريكيين الذين يعتبرون أنفسهم يهودا قبل أن يكونوا مواطنين أمريكيين من أمثال صول بيلو وبرنارد مالامد ، ودانيال فاكس ، وفيليب روث ، ونثانئيل ويست ، وإيزاك باشيفيز سنجر وغيرهم من اليهود الذين حاولوا إشاعة ما يسمى بالقضية اليهودية فى الحركة الفكرية المعاصرة فى أمريكا ، وهى قضية فيها كثير من الافتعال والوهم ، وخاصة أن المجتمع الأمريكى مجتمع مفتوح ، ويقدس الحرية الفردية ولا يحجر على أحد ! بل إن اليهود الأمريكيين بالذات يتمتعون بميزات لا تتوافر لأية أقلية أخرى أو حتى أية أغلبية فى المجتمع الأمريكى ! ومع ذلك يحاول أدباء اليهود الادعاء بأن المجتمع يفرض عليهم العزلة على حين يعرف الجميع أن العزلة من أشهر ملامح الشخصية اليهودية ! كان شوارتز من أبرز الأدباء الأمريكيين اليهود الذين افتعلوا قضية العزلة هذه ، لكى يهاجموا المجتمع الذى فتح لهم أحضانه !

ولد ديلمور شوارتز فى بروكلين بنيويورك ، واشتغل بالتدريس والصحافة والنقد ؛ كما كتب الشعر والقصة القصيرة . تعود أن ينشر فى أعماله خليطاً من أعماله الشعرية والنثرية ، وخاصة تلك التى تكمل بعضها بعضاً إذا

كانت تتناول المضمون نفسه . فهو يعتقد أن المضمون الفكرى الواحد إذا ما عولج نثراً وشعراً فى الوقت نفسه – فإنه يبدو أكثر ثراء وخصباً ؛ مما لو عولج بالنثر أو الشعر وحده ، لكنه فى عام ١٩٥٨ قام بطبع ديوانه الكامل حتى يبرز إنتاجه الشعرى على حدة . كان عنوان الديوان « المعرفة فى الصيف : ١٩٣٨ – ١٩٥٨ » ، وبه حصل على جائزة بولتجن عام ١٩٦٠ . والواقع أن إنتاجه الشعرى لم يكن ليتيح له مكانة مرموقة فى تراث الأدب الأمريكى ؛ فقد كان يهوديا أكثر منه أمريكيا ! لكن النقاد المتعصبين لكل ما هو يهودى بذلوا أقصى ما فى وسعهم ؛ لكى يظهروه بمظهر الشاعر الرائد فى مجاله . قاموا بالمحاولة نفسها مع أقرانه من اليهود وخاصة صول بيلو . نجحت محاولاتهم لدرجة أن بيلو حصل على جائزة نوبل للأدب لعام ١٩٧٦ الذى رشح فيه معه لنيلها أندريه مالرو وجراهام جرين وسيمون دى بوفوار . لم تكن روايات بيلو اليهودية لترقى قط إلى المستوى الإنسانى والفنى الرفيع الذى كتبت به أعمال مالرو وجرين ودى بوفوار !

مجلة البارتيزان الأدبية :

لم يقنع شوارتز بأن يجعل من قصائده وقصصه القصيرة بوقا للأوهام والادعاءات الصهيونية ، بل انضم إلى مجموعة الكتاب اليهود الأمريكيين وأسسوا معا « مجلة البارتيزان » التى كانت مركزا لتجمعهم ومنصة يلقون من عليها آراءهم ذات اليمين واليسار ! وإذا عرفنا معنى كلمة « بارتيزان » الإنجليزية وأنها تعنى الشخص الذى يكرس حياته وفكره وجهده لجماعة من الناس تؤمن بقضية خاصة بها ، وخاصة عندما يكون عضواً عاملاً فى حركات المقاومة المسلحة فى البلاد التى تحتلها جيوش العدو – إذا كنا نعرف هذا المعنى أدركنا نوعية النظرة التى ينظر بها أمثال هؤلاء الكتاب إلى المجتمع الأمريكى : فقد أغلقوا على أنفسهم أبواب الجيتو التقليدى بحجة أن المجتمع يرفضهم ! وعكفوا على إحياء تراثهم اليهودى القديم وثقافتهم التى تشتت معهم ، وادعوا التقدمية بتأييدهم لكل الاتجاهات الليبرالية حتى يجدوا منها ثغرة لتثبيت مذهبهم الفكرى والثقافى ، ووقفوا مع كل جماعات الرفض ، والأقليات المثيرة للمتاعب على الرغم من أن قادتهم كانوا دائماً موالين للسلطة بهدف السيطرة عليها فى النهاية !

تعد القصص القصيرة التى كتبها شوارتز مرآة صادقة لكل هذه الاتجاهات الخفية والخبيثة . وهى التى جمعت فى كتابين يجمعان بين الشعر والنثر : الأول : « فى الأحلام تبدأ المسئوليات » عام ١٩٣٨ ، والآخر : « عندما يتحول العالم إلى عرس » ١٩٤٨ . تقول إحدى شخصيات قصصه : إنها تأسى من أجل العالم كله ، وهذا الأسى بعد النبرة المميزة لكل قصصه ، على حين تقول شخصية أخرى على سبيل الحكمة والنصيحة : « دع ضميرك يقوم بدور عروسك » . وهذه النصيحة والحكم موجهة أساساً إلى المجتمع الأمريكى الذى ينظر بشك إلى أهداف الأقليات اليهودية ، ولو لم يكن هناك مثل هذا الشك لما كرس شوارتز قصصه للتغلب على هذا الإحساس غير المريح .

ركز شوارتز كل الأضواء فى أعماله على مواقف الأقلية اليهودية ، والصراع الذى اشتهر به اليهود من أجل الحصول على الثروة ، ولكنه يخفف من حدة هذا الصراع المادى من خلال شخصيات الشباب اليهود الذين

يصارعون فى شجاعة فكرية منقطعة النظير حتى ينتزعوا اعتراف الآخرين بمكانتهم المرموقة فى المجتمع ! يرجع شوارتز هذا الصراع إلى رفض المجتمع الأمريكى لليهود وإن كان لا يظهر هذا صراحة . ويحاول شوارتز أن يتقمص أردية الموضوعية حتى لا يتهم بالتعصب الكامل ، فيوحى من طرف خفى أن هناك من الأخطاء التقليدية التى يرتكبها اليهود الأمريكيون فى حياتهم اليومية ما يقدم للمجتمع ذريعة مقنعة لرفضهم .

تذكرنا قصص شوارتز برواية صول بيلو «الضحية» ١٩٤٧ التى يؤكد فيها الادعاء الذى يقول : إنه كتب على الجنس اليهودى أن يتحمل وحده خطايا المجتمع الذى يعيش فيه ككل وذنوبه ومسئولياته . لكننا لا نعرف من أى مصدر حصل منه الكتّاب اليهود على هذا الادعاء ! ولا نعرف أيضاً السر فى غرامهم بالظهور بمظهر الضحية البريئة ! ربما كان السر فى هذا هو كسب عطف المجتمع : أى أنهم يتمسكنون حتى يتمكنوا ! لكنها حيلة عفا عليها الزمن ؛ لأن المجتمع الحضارى الحديث أصبح ينظر إلى المواطن على أنه إنسان له كل حقوق المواطنة وعليه كل واجباتها بصرف النظر عن عقيدته أو دينه . لذلك يبدو المضمون الفكرى فى قصص شوارتز رجعيا وفاسداً برغم أنه استعان بأدواته الشعرية وحيله الفنية لتوصيله إلى القارئ .

أما عن شعر شوارتز فقد اعتمد على الترجمة كما اعتمد على التأليف : فترجم مسرحية الشاعر الفرنسى رامبو «مواسم الجحيم» ١٩٣٩ ، و «شيناندوه» ١٩٤١ . كما كتب قصيدة طويلة عام ١٩٤٣ بعنوان «الكتاب الأول من سفر التكوين» . وتدور حول سنوات النمو والمعاناة فى حياة صبى يهودى من سكان نيويورك . وتحمل القصيدة الأفكار اليهودية التقليدية التى تبين هى نفسها مدى الضغوط الرهيبة التى تمارسها مدينة نيويورك على هذا الصبى البرىء الساذج بسبب يهوديته ، وليس بسبب طبيعة المدينة العملاقة نفسها . فى عام ١٩٥٠ كتب شوارتز قصيدة طويلة أخرى بعنوان «حفل فودفيل من أجل الأميرة» وتحمل الصوت اليهودى التقليدى الذى قابلناه نفسه من قبل فى قصص شوارتز القصيرة .

يستغل شوارتز قضية الإنسان الخالدة فى محاولة إثبات وجوده فى هذا الكون ويحشدها بإسقاطات وانعكاسات يهودية بحتة . إن اليهودى هنا يمثل الإنسان بصفة عامة فى بحثه عن معنى الوجود الذى حيره منذ الأزل : فهو فى نظره خير مثال للإنسانية وإن كان لا يصرح بذلك . تتركز القضية فى الأسلوب الذى يتعامل به الفرد والمجتمع والطريقة التى يتقبل بها المجتمع سلوك الفرد وشخصيته . وغالباً ما يفرض المجتمع شخصيته وتقاليده على الفرد راضياً أوكارها على حين يتضاءل تأثير الفرد العادى على المجتمع لدرجة أنه ينعدم تماماً فى كثير من الأحيان . يتمنى شوارتز بالطبع أن يفرض المواطن اليهودى تقاليده وتراثه على المجتمع الأمريكى ، لكنه يأسى عندما يجد أن الجهاز الاجتماعى أكثر رسوخاً وقوة من أية أقلية ، ومهما بلغت هذه الأقلية من نفوذ سياسى واقتصادى .

الشعر والتراث اليهودى :

فى قصيدة «فى السرير العارى - فى كهف أفلاطون» من كتاب «فى الأحلام تبدأ المسئوليات» لا يغفر شوارتز موقف التاريخ من اليهود ، وكأن ما حدث لليهود من شتات كان غلطة التاريخ ، ولم يكن خطأ اليهود أنفسهم . يحاول

تبرير عزلة اليهودى ، بفساد المجتمع المحيط به . يصور بطله فى القصيدة عزلة اليهودى فى غرفة نومه العارية على حين تتمثل الصلة الفريدة بينه وبين المجتمع فى تلك الأضواء المنبعثة من الشارع والساقطة على حائط الغرفة . هناك أيضاً الضجة التى يحدثها بائع اللبن بزجاجاته فى الخارج . ينهض بطل شوارتز من سريره ويطل من نافذته على الشارع ثم يعود مرة إلى السرير لكى يجتر وحدته . هذه هى العزلة التى حكم بها اليهودى على نفسه ، وادعى فى الوقت نفسه بأن المجتمع هو الذى فرضها عليه ؛ كما نجد فى الأبيات التالية من القصيدة :

«يذوب الهواء الناعم مع طلوع الصباح
يرفع المقعد من قاع البحار العميقة
ولا يجد سوى نفسه فى المرآة أمامه
لا يعرف إلا ملابسه وذلك الحائط الأبيض
غرد الطائر وأرسل صفيره مع الهواء
ومازال مغلفاً بالنعاس والعاطفة والجوع والبرد
يابن الإنسان ، إن الليل الجاهل
لا يعرف قدرك ، فأنت الصباح المبكر
وسر البداية . ومرة أخرى
سيظل التاريخ مذنباً فى حقك ، ولا غفران له !»

هكذا يمجد شوارتز بطله اليهودى فى قصائده على حين أن الحياة تبدو مأسوية وتراجيدية ، لكنه فى مقالة له بعنوان «قلعة اللورد ويرى» من كتابه «تقليد للحياة ومشكلات أخرى فى النقد الأدبى» ١٩٤١ – يوضح أنه إذا استطاع إنسان المستقبل أن ينظر إلى الحياة نظرة زاخرة بالكوميديا والتراجيديا فى آن واحد – فإنه بذلك يتفادى من التفاؤل الأجوف أو المصطنع ، ويستطيع أن يتجاوب هو والحياة بكل شجاعة وذكاء . عندئذ يمكن أن يتحول العالم إلى عرس حقيقى ؛ كما أكد عنوان ديوانه الذى صدر عام ١٩٤٨ .

من ناحية الشكل الفنى لقصائد شوارتز فإنها تعانى من الأبيات الطويلة ذات الإيقاع البطىء ؛ مما يؤثر على تجاوب القارئ معها : فالمعنى غالباً ما يأتى فى نهاية القصيدة بعد أن يصيب الملل القارئ ؛ لذلك عجز عن إيجاد جمهور عريض من القراء لقصائده وخاصة فى دوائر المثقفين من غير اليهود . كان يمكن الجمهور أن يستعيض بالشكل الفنى الجميل عن المضمون العنصرى المتكرر ، ولكن الشكل لم يسعفه . وكان من المتوقع أن يدرك شوارتز هذه الحقيقة فينفتح بفكره على المجال الرحب للإنسانية حتى يتيح لإنتاجه الأدبى أكبر عدد ممكن من القراء ، لكن النتيجة كانت على النقيض من ذلك تماماً . ففى أشعاره الأخيرة تضاعف إحساسه بالغربة والعزلة ؛ وسيطر على ما عداه من أحاسيس أخرى . واقتصر جمهوره على المثقفين اليهود ، أما على المستوى الأمريكى القومى فنستطيع القول بأن شعره قد أوشك أن يندثر بموت صاحبه ، وذلك على الرغم من التأييد

المطلق والتشجيع المستمر من النقاد الأمريكيين المتعصبين للأدباء اليهود والذين حاولوا أن يجعلوا منه أحد أعلام الشعر الأمريكى المعاصر، لكن حكم التاريخ لا يتأثر بمثل هذه الاتجاهات والميول الذاتية. وهذه حقيقة لا يعرفها ولا يدركها الأدباء الذين ظنوا فى أنفسهم القدرة على تشكيل التراث القومى طبقاً لأهواء الجماعات العنصرية التى ينتمون إليها.

٦١ روبرت شيروود Robert Sherwood 61

(١٨٩٦ - ١٩٥٥)

روبرت شيروود من الكتاب المسرحيين الأمريكيين الذين يؤمنون بدور المسرح فى مجالات السياسة المعاصرة . كان هذا الإيمان سبباً فى طغيان الفكرة عنده على الفن فى بعض الأحيان . فمن السهل تتبع أفكاره واتجاهاته السياسية من خلال الشخصيات والمواقف المتتابعة التى تجسد مدى كراهيته للنظم الديكتاتورية الشمولية ، وخاصة تلك التى تمثلت فى نازية هتلر وفاشية موسوليني . يقف شيروود بكل فكره وفنه مؤيداً للديمقراطية الليبرالية لدرجة أنه يتبع أحياناً الطرق المباشرة فى التعبير الفنى مما أثر على الشكل الفنى لمسرحياته ، وجعلها ترتبط ارتباطاً كاملاً بالمضمون السياسى الذى عالجته ؛ من هنا كانت قيمتها التاريخية تزيد على قيمها الفنية ، وخاصة تلك المسرحيات التى اتخذت من قيام النازية فى ألمانيا مضموناً لها ؛ فقد اقتصرت مسرحياته بين عامى ٣٣/١٩٤٠ على مهاجمة هذا الزحف الديكتاتورى ، وترك إلى حين الكوميديا الاجتماعية التى اشتهر بكتابتها ؛ لذلك طغت الأنشطة السياسية والصحفية والاجتماعية التى قام بها على إنجازاته المسرحية التى اعتبرها بعض النقاد مجرد نشاط واحد ضمن أنشطة متعددة .

ولد روبرت شيروود فى مدينة نيوروشيل بولاية نيويورك . تلقى تعليمه فى ماساتشوستس ، ثم فى جامعة هارفارد ، ولكنه لم يكمل تعليمه العالى بسبب تطوعه فى الجيش الكندى العامل فى فرنسا فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، وبسبب إصابته بجروح خطيرة . وقد تركت الحرب فى نفسه مرارة عميقة جعلته يعمل كل ما فى وسعه ؛ لكى يوضح للناس بشاعة الحرب وأهوالها ، ويؤكد لهم أن أسمى مهمة للإنسان على وجه الأرض أن يمنع وقوع الحروب فى المستقبل . بانتهاء الحرب أصبح شيروود الناقد المسرحى لمجلة «فانيتى فير» أو «سوق الغرور» فى الفترة ١٩١٩ - ١٩٢٠ ، ثم انضم إلى هيئة تحرير مجلة «لايف» القديمة فى الفترة ١٩٢٠ - ١٩٢٨ . وكان قد استقال مع روبرت بنشلى من مجلة «فانيتى فير» تضامنا مع الناقدة دوروثى باركر التى طردتها المجلة من

خدمتها بسبب مقالاتها النقدية القاسية . وقد اشتهر شيروود كناقد سينمائى فى مجلة «لايف» وكان أول ناقد يضع أسساً علمية منهجية للنقد السينمائى بعد أن كانت مجرد انطباعات شخصية يكتبها الناقد عن الأفلام التى يراها .

ظهرت مواهب شيروود المسرحية مبكرة عندما كان فى هارفارد ، وكتب أول مسرحية له بعنوان «كان على صواب» وعرضت على مسرح الجامعة . كان أول إنتاج له على مسارح برودواى عام ١٩٢٧ عندما عرضت له مسرحية «الطريق إلى روما» التى لاقت نجاحاً باهراً ، وأظهرت تأثره الواضح بالأسلوب الكوميدى الذى عالج به جورج برنارد شو مسرحية «قيصر وكليوباترا» ١٨٩٩ ، لكنه نظر إلى المضمون من خلال نظرته التى تهاجم قيام الحرب بأية ذريعة . كان هانيبال على وشك الاستيلاء على روما ، لكنه يتوقف على الزحف بسبب الإغراءات المتوالية التى تنصبها حوله آميتس زوجة عضو مجلس الشيوخ المشهور فابيوس ماكسيماس الذى اشتهر بمنطقه وفصاحته وبلاغته . كان من الواضح أن آميتس قد استمتعت بالمهمة القومية الملقاة على عاتقها من أجل أن تعوق هانيبال عن التقدم فى طريقه للاستيلاء على روما . وتزخر الكوميديا بالمواقف المرحة الصاخبة على الرغم من جدية المضمون الكامن فيها ؛ والذى يشهر سيف المعارضة ضد الحرب ، ويحطم الهالات الرومانسية التى تعود الناس نسجها حولها من خلال عبادتهم للأمجاد العسكرية التى تنهض على التدمير والتخريب والقتل .

توالت مسرحيات شيروود الناجحة ، فكتب «عش الحب» ١٩٢٧ ، و«زوج الملكة» ١٩٢٨ ، و«جسر ووترلو» ١٩٣٠ ، و«هذه هى نيويورك» ١٩٣١ ، ثم «عودة الشمل فى فيينا» ١٩٣١ وهى من أشهر مسرحياته التى يعود فيها أحد دوقات أسرة هابسبرج الشهيرة من منفاه إلى فيينا . هناك ينظم لقاء مع عشيقته السابقة التى تزوجت فى غيابه محللاً نفسيا كان غارقاً حتى أذنيه فى نظريات التحليل النفسى وتطبيقاته لدرجة أنه يعجز عن ملاحظة خيانة زوجته له ! وعندما تصل الأخبار إلى علمه لا يصعق ، ولكنه يتقبلها بشبه ترحيب على أساس أن عودة الشمل بين زوجته وعشيقها السابق سوف يشفيها عمليا من ارتباطها العاطفى المحموم به عندما تتكشف لها شخصيته الحقيقية .

فى عام ١٩٣٣ كتب شيروود أول مسرحية له يهاجم فيها صعود هتلر إلى الحكم ، وإقامة النازية فى ألمانيا . كانت المسرحية بعنوان «أكروبوليس» وعالجت المضمون نفسه الذى برز هو بعد ذلك فى مسرحية «متعة الأبله» ١٩٣٦ التى رفعت أعلام السلام ، وأكدت أن السلام هو الفارق الوحيد بين عالم الإنسان وعالم الوحش . وفاز عنها بجائزة بوليتزر . وتنبأت بوقوع الحرب العالمية الثانية إذا ما سارت الأمور على ما هى عليه ! تدور أحداث المسرحية فى فندق منعزل بجبال الألب حيث يقيم زوجان إنجليزيان ، وعالم ألمانى وفرنسى صاحب مصنع للذخيرة ، وبعض ممثلى المسرح الأمريكى . ومع تطور الأحداث يتيقن الجميع أن الشعوب الصغيرة ذات المصلحة الحقيقية فى السلام عاجزة تماماً عن التصدى لطوفان الحرب القادمة . ومع هذه النغمة اليائسة المستسلمة تستأنف أيرين الفتاة الغامضة الحالمة علاقة غرامية قديمة مع أحد الممثلين . وكأنهما يريدان ارتشاف المتعة واقتناصها قبل أن يجرف الطوفان الجميع ! وهذا الحل الهروبى ليس بحل على الإطلاق ، ولكنه يوضح تشاؤم شيروود من مصير الحضارة الغربية التى يرى أنها فى طريقها إلى التحلل والاندثار طالما ، أنها تحمل فى طياتها كل هذا العنف والكراهية والقسوة .

فى عام ١٩٣٥ كتب شيروود مسرحية «الغابة المتحجرة» التى اعترف النقاد بحيويتها الدرامية . تتخذ المسرحية من صحراء أريزونا خلفية لها ، وتبدأ الأحداث بقدوم آلان سكوير الأديب الفاشل من نيو إنجلاند إلى محطة بنزين ملحق بها مطعم رخيص لتناول الغذاء . كان فى طريقه إلى كاليفورنيا عن طريق الأتوستوب . فقد كل أمل له فى الحياة التى لم يجد لها أى معنى ، وفى بحثه عن هذا المعنى يطلب من أحد أفراد العصابات أن يقتله بعد أن غير بوليصة التأمين التى يملكها ؛ لكى يجعل ابنة صاحب المحطة والمطعم المستفيدة بها بعد وفاته حتى تهرب من الحياة المتحجرة الخانقة التى تحيط بها من كل جانب ! قال الناقد إدموند جاجى عن هذه المسرحية : إنها كانت من أفضل الأعمال التى عبرت عن الحقائق المرة التى عاشها المجتمع فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى .

فى عام ١٩٣٨ كتب شيروود مسرحية «الأب لينكولن فى إلينوى» التى فاز عنها بجائزة بوليتزر للمرة الثانية . يتتبع شيروود بدايات لينكولن فى نيوسالم حتى رحيله إلى واشنطن بعد انتخابه رئيساً . تبلور الأحداث تطور شخصيته وإمكاناته التى ساعدته فى الوصول إلى زعامة الأمة . ومع ذلك ظل التواضع نفسه والوداعة نفسها ! اعتمدت المسرحية على الجانب التسجيلى فى بعض فقراتها عندما اقتطف شيروود فقرات بأكملها من احاديث لينكولن وكتاباته . ولا يخفى على القارئ أو المتفرج مدى إيمان شيروود العميق بالديمقراطية ، وثقته المطلقة فى وطنه من خلال الرمز البطولى الذى يجسده لينكولن ، وقد أصبحت هذه المسرحيات من الأعمال القومية التى تنبض بحب الوطن والديمقراطية والحرية .

فى عام ١٩٤٠ ألف شيروود مسرحية «لن يكون هناك ليل» التى يجسد فيها بشاعة الحرب التى تجرف فى طوفانها كل المسالمين والودعاء . بطل المسرحية جراح أعصاب فنلندى ناجح يدعى كارلو فالكونين يرفض الاستعداد لاحتمال الحرب التى لم تمسه من قريب أو بعيد ، لكن عندما تقع بلده فنلندا أسيرة الغزو ويقتل ابنه يجد أن الطوفان قد اجتاح كل حياته ، وينغمس فى الحرب حتى أذنيه ، ويموت بعد أن يترك : وجته الأمريكية تدافع وحدها عن البيت . عند عرض المسرحية هاجمها النقاد على أساس أنها مثبطة للهمم بل اتهم بعضهم شيروود بالشيوعية ، لكن شيروود رد الهجوم بأعنف منه وقال : إنه آن الأوان لأمريكا أن تهجر سياسة النعامة التى تدفن رأسها فى الرمال ظنا منها أن الصياد لن يراها ! أكد أيضاً أننا طالما حريصون على حماية النور الذى يشع من عقولنا فلا خوف علينا . كان هدف شيروود من مثل هذه المسرحيات هو إشاعة الصمود الفكرى ضد النظم الشمولية التى ابتعلت أوربا .

لم يقتصر شيروود على التعبير عن موقفه الفكرى الديمقراطى فى مسرحياته بل ساهم فى إنشاء لجنة الدفاع عن أمريكا بمساعدة الحلفاء كخط دفاع أولى : قام بتدعيم الصليب الأحمر الأمريكى ، وبادر إلى التخفيف عن منكوبى فنلندا مما دعا الرئيس فرانكلين روزفلت إلى تعيينه مساعداً خاصاً لوزير الحربية ووزير البحرية ، ثم مديراً لمكتب المخابرات العسكرية لما وراء البحار . وقد ساعد شيروود روزفلت فى كتابة بعض خطاباته الهامة ، وسجل شيروود خبرته وخدماته فى الحرب فى كتاب بعنوان «روزفلت وهويكنز» الذى فاز بجائزة بوليتزر وعدة

جوائز أخرى . ولاشك أن حياته المثيرة الصاخبة انعكست على الشكل الفنى الذى تميزت به مسرحياته التى ترددت بين الميلودراما والكوميديا والدعابة ، والسخرية ، والفلسفة ، والسيرة الذاتية ، والصلابة العقائدية ، والرقة الشاعرية ! كانت كلها أدوات فنية لتدعيم موقف الإنسان ضد كل قوى الكبت والإرهاب والطغيان .

٦٢ ف . سكوت فتزجيرالد F. Scott Fitzgerald 62

(١٨٩٦ - ١٩٤٠)

يعد فرانسيس سكوت فتز جيرالد من رواد الرواية الأمريكية المعاصرة الذين أرادوا تحويلها من مجرد وسيلة عابرة للتسلية إلى طاقة فكرية خلاقة تؤثر فى تفكير القراء وسلوكهم ، وتخرجهم من سلبيتهم وسطحيتهم إلى عالم إيجابى مثير . يختلف فتزجيرالد ومعاصروه من أمثال سنكلير لويس ووليم فوكنر وجون ستاينبك فى أن مضمونه الروائى يدور حول الطبقة الأرستقراطية فى المجتمع الأمريكى بعيداً عن عرق الكادحين الذى فى روايات لويس وفوكنر وستاينبك . ويؤدى المال والثروة دوراً كبيراً فى تشكيل فكر وسلوك شخصيات فتزجيرالد . والمشكلة هنا ليست فى الحصول على المال ، ولكنها فى كيفية التصرف فيه ! وواضح فى رواياته أن مشكلات التصرف فى الثروة لا تقل صعوبة عن متاعب الحصول عليها . ويبدو أن مأساة الإنسان الحقيقية تكمن فى أنه لن يرضى أبداً بالوضع الذى هو فيه مهما كان هذا الوضع !

ولد فتزجيرالد فى مدينة سانت بول بولاية مينيسوتا ، وبعد أن تلقى تعليمه المبكر فى هذه الولاية انتقل لإكماله فى نيوجيرسى وبرنستون . عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى خدم فى القوات المسلحة الأمريكية ، وبانتهائها أدرك أن ثقافته تؤهله لكى يعيش من قلمه ، فأصدر أول رواية له عام ١٩٢٠ بعنوان «هذا الجانب من الجنة». وفيها عبر عن كل الآمال والآلام التى كانت تجتاح جيل الشباب الأمريكيين المثقفين فى العشرينيات من هذا القرن ، بل إنه أصبح على مدى العشرين سنة التالية – أى حتى وفاته – صوت هذا الجيل الحائر الذى أضاعت الحرب العالمية الأولى كل القيم التى اعتز بها من قبل ، ولكنها أدت فيا بعد إلى هذه الكارثة الدولية ؛ لذلك ارتفعت نبرة احتجاجه فى كتابه التالى «قصص عصر الجاز» عام ١٩٢٢ . ثم تبعه بروايته الثانية «الجميل والملعون» فى العام نفسه . أما روايته «جاتسبى العظيم» التى اشتهر بها فقد كتبها عام ١٩٢٥ . ولم يكتب بعدها سوى رواية «الليل الشاعرى» عام ١٩٣٤ ، ورواية لم يقدر له أن يتمها بعنوان «آخر ملوك المال» ونشرت بعد

موته فى عام ١٩٤١ .

لم يقتصر نشاط فتزجيرالد الأدبى على كتابة الرواية الطويلة ، بل نشر مجموعتين من القصص القصيرة : الأولى بعنوان «كل الشباب الحزين» ١٩٢٦ والمجموعة الأخرى «دقات على طبول الصباح» ١٩٣٥ . ومن الواضح أن إنتاج فتزجيرالد الأدبى لم يكن وافرا ؛ لأنه لم يكن مهتما بالكم بقدر اهتمامه بالكيف . كانت حياته الشخصية مثالاً للتوتر والقلق وكل تقلبات جيله الحائر لدرجة أنه كان يهرب من حياته بالإغراق فى الخمر التى ساعدت على وضع حد لها ، ولم يتعد الخامسة والأربعين من عمره . كانت مأساته أنه لم يكن قانعاً بشىء وكان يسعى دائماً إلى الشهرة فى عالم الأدب والثروة بين الأرستقراطيين . وإن كان قد حاز الأولى فإن حياته المتقلبة لم تتح له الحصول على الأخرى . لم تكن شهرته مؤقتة على أية حال ، بل كانت نابعة من إنتاج أديب أصيل عانى من الحياة ، وانعكست معاناته على كتاباته فى صدق فنى لم يعتمد على التسجيل المباشر بقدر احتوائه على التجسيد الدرامى للمعاناة الإنسانية .

ليس معنى اهتمام فتزجيرالد فى رواياته بمضمون المال والثروة أنها زاخرة بهذا النمط التقليدى بالمغامرين اللاهثين وراء الثروة أينما كانت ؛ فرواياته ليست بهذه السطحية والسذاجة ، لأنه يرى أن المحك الحقيقى الذى يكشف جوهر الإنسان بعيداً عن كل الضغوط المعيشية والمظاهر الخادعة يكمن فى امتلاك الإنسان لثروة ما . فى تلك اللحظة لا يمكن أن يتعلل بظروف الحياة القاسية ، ويرتكب الأخطاء والخطايا التى يقع فيها ضحايا الفقر والعوز ؛ لذلك تبدو مسئولية التصرف فى المال أقسى بكثير من مسئولية البحث عنه . هذا بالإضافة إلى أن الإنسان الثرى عادة ما يكون محط أنظار الآخرين وتقربهم منه سواء كان حقداً أو تزلفا لعلهم يحصلون على أى مغنم من علاقتهم به !

لعل هناك تنويعة درامية أخرى فى روايات فتزجيرالد على مضمون الثروة والمال : فالمال عنده يؤدى الدور المجسد والملموس لقوى القدر التى لا ندرك كنهها ؛ فهبوط الثروة على الإنسان – سواء كدح فى سبيل ذلك أو لم يكدح – يعد تدخلاً حقيقيا من القدر لكى ينقل هذا الإنسان من عالم الفقر إلى عالم الثراء ! وهو انتقال بين عالمين يختلفان تمام الاختلاف إلى درجة الانفصال الكامل بل التناقض ! وعلى الإنسان أن يكيف نفسه بقدر الإمكان وإلا جرفه التيار ، فتتحول الثروة من نعمة إلى نقمة ؛ لذلك نجد أن مصير شخصيات فتزجيرالد مرتهن بالكيفية التى ينظرون بها إلى ثروتهم : يقول فتزجيرالد فى قصته القصيرة «الصبى الثرى» :

«دعنى أحكى لك عن هؤلاء القوم الذين بلغوا من الثراء حدا فاحشاً : لقد جعلتهم الثروة مختلفين تماماً عنى وعنك ، إنهم يسكنون عالماً لا ندرى عن حقيقته شيئاً ، ومع ذلك ندرك جيداً أنهم يمتلكون ما شاء الله لهم امتلاكه ، ومن الواضح أنهم يستمتعون بما يمتلكون منذ نعومة أظافرهم ، ولن تجد الأحمق الذى يقول لك : إن الثروة لا تغير الإنسان ! إنها لا تغير جلده فقط ، بل تغير جسده وعقله !» .

بهذا الأسلوب يقدم لنا فتزجيرالد صورة درامية للمجتمع الرأسمالى الأمريكى الذى يضع كل إمكاناته الرهيبة فى سبيل الحفاظ على ثروته ومضاعفتها ، لكن المأساة الحقيقية تكمن عندما تتحول الثروة إلى هدف فى ذاتها بدلاً من كونها مجرد وسيلة مؤدية إلى الوجود الإنسانى الحر الكريم : فعندما يضع الإنسان الثروة فقط نصب

عينيه فإنه لابد أن يأتى اليوم الذى يرى فيه روحه وقد سحقت تحت وطأة طموحه المادى ! وغالباً ما يخلط الإنسان بين الوسائل والغايات ، فلا يعرف تماماً إمكاناته الشخصية أو كيفية الوصول إلى استخدامها الاستخدام الصحيح تحقيقاً لغاياته الحقيقية فى الحياة ؟

هذا الجانب من الجنة :

كان نجاح رواية فتزجيرالد الأولى «هذا الجانب من الجنة» قد مكنه من مخالطة طبقة الموسرين الأثرياء الذين يرغبون دائماً فى التمسح بالأدباء والكتاب والفنانين كنوع من إكمال البريق الاجتماعى ، لكن الأمر كان مختلفاً تماماً بالنسبة لفتزجيرالد الذى لم يأخذه بهذه البساطة والسطحية ، بل كان مصدر معاناة مستمرة له . صحيح أن هذا المجتمع البراق قد سحره ، ولكن المعاناة القاسية كانت تكمن فى الجانب الآخر للسحر : نجد مثلاً أمورى بلين الشاب الثرى بطل رواية «هذا الجانب من الجنة» وقد اصطحب فتاة – لم يرها من قبل قط – من حفلة من تلك الحفلات الصاخبة ، وذلك فى عربته القابعة خارج المنزل الذى يدور فيه الحفل ، لكنه لا يسلك سلوك الشباب الذين ينهلون من متع الدنيا وملذاتها ، بل يفاجئ الفتاة بسؤالها عن السبب الذى من أجله يجلس هما الاثنان فى تلك العربة المظلمة ! فترد عليه الفتاة متعجبة بأنها ظنت أنهما جاءا للحب والمغامرة ، وليس للفلسفة والتحليل ! لكنها لا تدرك أن المعاناة التى تنهشه من الداخل هى التى جعلته يسأل هذا السؤال الذى يبدو عليه البله لأول وهلة !

ظل فتزجيرالد يؤكد لنفسه أنه كاتب فاشل حتى وفاته فى هوليود عام ١٩٤٠ ، ويرجع اعتقاده هذا إلى أنه كان يكتب عن الأغنياء فى الوقت الذى انهمك فيه الأدباء والمفكرون فى الكتابة عن الفقراء والبؤساء ، وخاصة فى مطلع الثلاثينيات عندما كانت الأزمة الاقتصادية العالمية تمسك بخناق الجميع . وبالرغم من المضمون النشاز الذى أغرم فتزجيرالد بمعالجته فإن رواياته لاقت رواجاً بسبب الحرفية الفنية المتقنة التى كتبت بها . هذا يوضح الدور الحيوى الخطير الذى يؤديه الشكل الفنى فى توصيل المضمون الفكرى إلى جمهور القراء : فالشكل المتقن أتاح لفتزجيرالد التمسك بمضمونه برغم عدم مواكبته للحالة النفسية التى كانت سائدة فى الثلاثينيات . ويبدو أن فتزجيرالد رفض أن يكتب عن مضامين لا يعرف عنها شيئاً ، فلم يخرج عالمه الروائى عن مجتمع العشرينيات البراق ، مجتمع الثراء وموسيقى الجاز الصاخبة . وهو العالم الذى زخرت به رواياته حتى تلك التى كتبت فى أعقاب الأزمة الاقتصادية الطاحنة . فى رواية «جاتسبى العظيم» يصف فتزجيرالد هذا العالم فيقول : «طوال الليل كانت آلات الساكسفون الموسيقية تهدر بأغانى البلوز الحزينة ، على حين كانت مئات الأزواج من الأقدام الذهبية والفضية تتراقص فوق الرمال المتألقة ! وعندما تدثر الكون باللون الرمادى ساعة تناول الشاى امتلأت الغرف بتلك الوجوه النضرة النابضة بالحمى الهادئة والرعشة المنتشية ! ومع خروج الوجوه ودخولها امتزجت الملامح وأنغام الجاز الذى يحيط بالجميع .»

فى هذه الفقرة يبدو لنا الأسلوب الرومانسى الذى يتبعه فتزجيرالد فى وصف المواقف . وعلى الرغم من النشوة التى تسيطر على الموقف ، فإن فتزجيرالد – مثله فى ذلك مثل كل الرومانسيين – لا يستطيع أن يتجنب

هذه المسحة الخفية من الحزن . وهذا راجع إلى قلقه وإدراكه لعدم قدرة الإنسان على التناغم الكامل مع هذا الكون مهما حقق من رغبات ؛ لذلك فالبطل الروائى الذى يسعى بكل طاقته وإرادته إلى التحقيق الكامل لذاته لابد أن يكون بطلاً مأسويا . ينطبق هذا المفهوم على كل أبطال فتزجيرالد دون استثناء كما نجد فى شخصية جاى جاتسبى فى «جاتسبى العظيم» ، وديك دايفرفى «الليل الشاعرى» ، ومنتج هوليود السينمائى ستار فى آخر رواية لفتزجيرالد وهى «آخر ملوك المال» التى لم يتمها قبل موته .

بين الانبهار والموضوعية :

تمثل رواية «جاتسبى العظيم» نموذجاً لفن الرواية عند فتزجيرالد بصفة عامة . ومن يتعرض لها بالتحليل يستطيع أن يلم بأطراف عالمه الروائى كله . وهى تمثل صراعه الفنى ؛ لكى ينأى عن الانبهار بعالم الأثرياء ! ويلتزم بالموضوعية فى السرد والتحليل والتشكيل ؛ فمن الواضح أنه وقع صريع هذا الانبهار فى رواياته الأخرى بحيث لم ير سوى جانب الجنة منه أما فى رواية «جاتسبى العظيم» فقد وجد فى الموضوعية الفنية خير تجسيد لهذا العالم . تجلت هذه الموضوعية فى شخصية الراوى نيك كاراواى الذى أبرز السلبيات والإيجابيات التى تحكم عالم الأثرياء . وقد منحت موضوعية السرد توازنا دقيقاً لبناء الرواية مما جعلها أفضل روايات فتزجيرالد على الإطلاق .

لاشك أن هناك تشابها بين شخصية كل من الروائى والراوى : فقد قدم كاراواى – مثل فتزجيرالد – من الغرب الأوسط ؛ لكى يندمج فى مجتمع الشرق الثرى . وعندما يحكى كاراواى حكايته عن جاى جاتسبى ، ذلك الفتى الفقير الذى قدم من داكوتا الشمالية والذى أصبح من الأثرياء فيما يشبه لمح البصر ، والذى أهله ثراؤه لكى يحصل على الحب – يقول كاراواى : إنه من المبادئ التى تلقاها على يدى أبيه أن كبرياء الإنسان يبدأ مع مولده ، وليس له علاقة بما يمتلكه بعد ذلك . وقد فشل كاراواى فى العثور على هذا الكبرياء عند كثير من الأثرياء . وعلى الرغم من أن جاتسبى – المحدث النعمة السوقى – كان ينتمى بحكم ثروته إلى عالم الموسرين فإنه انتمى إليه قالباً وليس قلباً ؛ لذلك كانت الثروة بالنسبة له مجرد وسيلة للمزيد من الاستمتاع بالحياة ، مثل إصراره على استرجاع ديزى بوكانين والفوز بقلبها ؛ فالحب فى نظره هو الثروة الحقيقية التى يمتلكها الإنسان ، وما المال سوى أداة للتمتع بهذه الثروة ، وفى مواجهة هذه الروح المنطلقة نصدم بتقاليد آل بوكانين الأثرياء القدامى العتاة ! لقد أحالت الثروة حياتهم إلى صحراء قاحلة مجدبة ، واستطاعت أن تقضى تماماً على انطلاقات العاطفة عندهم : فمثلاً يقول جاتسبى : إن صوت ديزى يردد صليل النقود ! وفى رواية «الليل الشاعرى» تنظر نيكول دايفر إلى الحب على أنه مجرد تغيير طارئ ومؤقت فى حياتها ، فلم يعد ذلك العالم الشعورى المتكامل .

وربما كانت مأساة جاتسبى تتمثل فى أنه يمتلك الكبرياء الإنسانى الرفيع الذى يجعله يربأ بنفسه من أن يفرط فى كيانه فى مقابل الاندماج فى مجتمع الأثرياء الذى دخله بالفعل . وقد أطلق الراوى كاراواى على مظهر الطبقة الأرستقراطية اصطلاح «الغبار الخبيث» الذى انتشر فى عالم جاتسبى ؛ لكى يطمس معالم أحلامه الوردية : ففى البداية انبهر جاتسبى بهذا العالم الثرى والبارد ، وظن أن فى قدرته اختراق سطحه السخيف الثلجى وصولاً إلى

قلبه الدافئ ، لكنه يفشل بسبب تغلغل روح الكبرياء داخله ، وبسبب قلبه الذى ينبض بكل المشاعر الدافئة ، والذى لم يحتمل البرودة الأرستقراطية !

وجاتسبى شخصية مأسوية بمعنى الكلمة بسبب الضغوط التى عانى منها سواء من داخله أو من خارجه . يكفى أنه يرمز للإنسان الذى يمنعه كبرياؤه عن مسايرة المجتمع الذى حكم عليه بالعيش فيه ؛ فهو يحلم بالحب ، والكبرياء ، والكرامة ، والإحساس الناضج والقلب الكبير ؛ ولكن القيود المادية المرتبطة بالثروة تحيط به من كل جانب وتضيق عليه الخناق ! وربما كان رفض جاتسبى لعبادة المال أنه لم يتعب فى الحصول عليه ؛ فقد هبطت عليه الثروة عندما ورث تركة ملك من ملوك تجارة النحاس كان قد تبناه . وأصبح لدى جاتسبى الشباب والفراغ والثروة ، فأقام الحفلات الصاخبة التى تردد عليها الشباب ، وكانت أغلبيتهم من غير المدعوين ! كان الراوى كاراواى من المدعوين ، وهو فى الوقت نفسه ابن خال ديزى التى وقع جاتسبى فى حبها عندما عمل ضابطاً فى الجيش فى أثناء الحرب العالمية الأولى . وبينما كان مع القوات الأمريكية فى أوربا بلغه نبأ زواج ديزى من توم بوكانين ، لكن بعد انتهاء الحرب جدد علاقته بها ، وفى موقف عاصف وصاخب للغاية يصارح بوكانين أن ديزى ستتركه لكى تعيش معه : أى مع جاتسبى !

لكن بوكانين ينتقم من جاتسبى بإعلان الجميع أن جاتسبى حصل على ثروته بطرق مريبة ، وتتوالى الأحداث القدرية بعد ذلك نتيجة لهذا الجو المحموم ، فتهرب ديزى مع جاتسبى فى عربة بقيادتها ، ولكنها تصدم امرأة كانت تعبر الطريق مندفعة فتقتلها ، ومع ذلك تستمر فى الانطلاق المجنون ، وتشاء الأقدار أن تكون المرأة المنكوبة عشيقة لبوكانين ، وتخبر زوجها التعس وهى على فراش الموت أن جاتسبى كان قائد العربة ، فتكون النتيجة أن ينطلق الزوج فى أعقاب جاتسبى ليرديه قتيلاً برصاصة ثم ينتحر ! ويأتى دور الراوى نيك كاراواى ليشرف على جنازة جاتسبى ويدعو الأصدقاء الحميمين لحضورها ، لكن لا يحضرها أحد ! لأن أصدقاء المتعة الانتهازية ينفضون فور اختفاء مصدر المتعة ، ويتركون الأحزان ليجترها غيرهم !

هذا هو المجتمع الثرى الذى تعرّى فى روايات فتزجيرالد . وإن كان فتزجيرالد يبدو لأول وهلة واحداً من المبهورين بهذا المجتمع — فإن أصالته الفنية مكنته من كشفه على حقيقته ؛ فالفن الموضوعى قادر على التوغل فى أدغال النفس البشرية بعيداً عن الانبهار الذى يلزم الإنسان النظرة الضيقة ذات البعد الواحد ؛ ولذلك كانت الرواية عند فتزجيرالد بمثابة البوتقة التى تنصهر فيها كل صراعات النفس البشرية دون أن ينحاز إلى جانب معين من جوانب هذا الصراع الأزلى والأبدى .

٦٣ روبرت فروست 63 Robert Frost

(١٨٧٤ - ١٩٦٣)

لا يمكن أيَّ دارس للشعر الحديث الآن يتجاهل إنجازات روبرت فروست الشعرية ؛ فهو شاعر له مذاقه الخاص ونظرته المتفردة إلى الطبيعة والإنسان ، وقد ظل مخلصاً لهذه النظرة منذ أن نشر أول ديوان له عام ١٩١٢ بعنوان « وصية صبى » ثم ديوان « شمالى بوسطون » عام ١٩١٣ ، وذلك إلى أن نشرت أعماله الكاملة عام ١٩٤٩ ثم ديوانه الأخير « فى العراء » عام ١٩٦٢ . وهو الديوان الذى مات بعده عام ١٩٦٣ . لم يكن ارتباطه الوثيق بحب الطبيعة والإنسان سبباً فى إصابة قصائده بالتكرار الممل ، بل منح قصائده مذاقاً خاصا بين شعراء عصره : فقد حرص فى قصائده المتعاقبة على اكتشاف الجوانب المتعددة للطبيعة البشرية والطبيعة الكونية ؛ وأدى هذا إلى الخصب الخيالى الذى يتمتع به شعره . كان واثقاً من نفسه بحيث لم يتأثر بالهجوم الكاسح الذى شنه عليه الناقد إدموند ويلسون فى عام ١٩٢٦ عندما قال : « إن روبرت فروست يملك خيطاً أصيلاً وإن كان رفيعاً - من الحساسية الشعرية ، لكننى أجده مملا وكئيباً لدرجة لا تحتمل ! وهذا يرجع بالتأكيد إلى شعره الفقير والمتواضع . وهو - فى رأيى - قد حاز تقديراً يفوق قدره الحقيقى بكثير ، ذلك التقدير الذى رفعه فى أحيان كثيرة فوق مستوى معاصريه دون وجه حق ! » .

لكن هجوم إدموند ويلسون لم يؤثر فى مكانة فروست بين معاصريه من أمثال إيمى لويل ، وجون جولد فليتشر وكونراد أيكن . بل اعترف الجميع بشعره كإحدى العلامات المميزة للشعر الأمريكى المعاصر :

كان روبرت فروست من الشعراء الأمريكيين الذين يجمعون بين المحلية الأمريكية وبين الإنسانية الشاملة ؛ فمن السهل على القارئ أن يلمس الروح الأمريكية من خلال التعبيرات العامية التى يستخدمها ، ومن خلال التراكيب المكثفة والمركزة مع قليل من السخرية والتهكم والغموض ، هذه الروح تمتزج بالخلفية الوصفية الريفية التى تتميز بها منطقة نيو إنجلاند فى الولايات المتحدة ، وهى التى غالباً ما أوحت للشعراء الأمريكيين بالقضايا

الأمريكية التقليدية المتمثلة فى نوعية العلاقة بين المجتمع والطبيعة ، لكن فروست يختلف هو ومعاصروه فى أنه لم يقحم نفسه فى السياسة أو فى الحياة المعقدة داخل المدن الحديثة ، فقد التزم بالقضايا الجوهرية التى تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة كمنطلق أولى بعيد عن تعقيدات الحياة المعاصرة التى غالباً ما تجعل رؤية الإنسان إلى وجوده الحقيقى متعذرة .

ربما كان لهجوم إدموند ويلسون على فروست بعض الأعذار : فمثلاً يقع فروست فى خطأ السطحية المباشرة فى قصائده الطويلة التى تبتعد عن الطبيعة ومظاهرها ؛ لكى تجسد البشر فى حياتهم اليومية ، حتى فى قصائده الغنائية نجده يلجأ أحياناً إلى الوعظ والإرشاد ! يعانى فروست أحايين أخرى من الروح الانعزالية التى قد تصل به إلى ضيق الأفق وفقر الخيال ؛ مما يؤثر على أصالته الشعرية ، ويضعف من فلسفته الخاصة به ، لكن لا يعد هذا السمة الغالبة لشعره ، ولا يستحق أن يهاجم بهذا الأسلوب العنيف الذى شنه عليه إدموند ويلسون : والدليل على ذلك القوة الكامنة فى أشعار فروست ، والتى تمكنت من الوصول إلى وجدان الجيل الحالى من الشباب الأمريكيين على وجه الخصوص برغم أن بعضها كتب منذ أكثر من نصف قرن من الزمان .

الشاعر المحير :

وعموما فروبرت فروست شاعر محير لا يسهل إصدار حكم عام عليه ، فلم تكن نشأته تقليدية بحيث يمكن تتبع خصائصها الرئيسة ، بل كانت مملوءة بالتناقضات والتطورات المفاجئة والخطوط المتقطعة . وانعكس هذا بدوره على شعره ، لولا حبه العميق للطبيعة لكانت قصائده عبارة عن لمحات متناثرة ليس بين بعضها وبعض ثمة علاقة أسلوبية . فقد ولد عام ١٨٧٥ فى سان فرانسيسكو بكاليفورنيا لكن موت الأب جعل الأسرة تنتقل إلى مدينة لورانس بولاية ماساتشوستس وهى البقعة التى جعلت فروست يهيم حبا بالطبيعة ، وتركت بصماتها واضحة على شعره وفلسفته . لكن لم تظل الحال على هذا المنوال ، بل دخل المدرسة العليا فى لورانس ، وتأهل للالتحاق بكلية دارتماوث ، ولكنه تركها بعد عدة شهور فقط .

فى عام ١٨٩٣ تزوج إليانور وايت ، وبعد ذلك بعامين التحق بجامعة هارفارد ، ولكنه تركها هى الأخرى بدون الحصول على أية شهادة جامعية . ثم جرب حظه فى الوظائف عشر سنوات ، ولكن كان همه الأول فى هذه الفترة هو الحصول على اعتراف الآخرين بموهبته كشاعر من خلال القصائد التى كتبها تباعاً . وعندما لم يتحقق طموحه بالسرعة التى رغب فيها قرر أن ينزح مع زوجته وأطفاله إلى إنجلترا فى عام ١٩١٢ استأجر هناك مزرعة بالقرب من لندن ، وتمكن من خلق صداقات مع مجموعة شعراء إنجلترا أمثال روبرت بروك ، وويلفريد جيبسون ، وإدوارد توماس . لم يقتصر الأمر على هذه الصداقات ، بل نجح فروست فى أن يجد ناشراً لأول ديوانين له : «وصية صبى» عام ١٩١٣ و «شمالى بوسطون» عام ١٩١٤ . وقد استقبل القراء والنقاد الديوانين بحماس .

وعندما عاد فروست إلى أمريكا عام ١٩١٥ وجد أنه أصبح من الشعراء المعترف بهم فى الأوساط الأدبية وعلى الرغم من العداء الذى كان يكنه فروست للحياة الأكاديمية التى تصيب كثيراً من الدارسين بضيق الأفق

وجعلته يهجر الدراسة الجامعية مرتين دون الحصول على شهادة دراسية – فإنه قبل أن يعيش الحياة الجامعية عندما عمل مدرساً للشعر بالجامعات أو شاعراً زائراً يحاضر عن تجربته الشعرية . كانت حصيلة فروست ثمانية دواوين جمعت عام ١٩٤٩ ثم أضاف إليها فروست آخر ديوان له بعنوان «فى العراء» عام ١٩٦٢ . حصل فروست على جائزة بوليتزر للشعر أربع مرات سنة ١٩٢٤ و ١٩٣١ و ١٩٣٧ و ١٩٤٣ .

ومما يدل على قصر نظر إدموند ويلسون فى هجومه الكاسح على فروست عام ١٩٢٦ أن ناقداً كبيراً مثل جون كرورانسم صرح فى الخمسينيات بأن فروست يعد من أعلام الشعر العالمى المعاصر . وقد صرح رانسم بهذا على الرغم من أن فروست لا ينتمى فى شعره إلى الأساليب الشعرية الحديثة التى سادت القرن العشرين ؛ فقد كانت فترة تجريبية وطليعية وخصوصاً فى مجال الوزن والإيقاع والقافية ، لكن فروست بتراكيبه الأيامبية التقليدية يبدو منتمياً إلى تشوسر أكثر من انتمائه إلى ت . س . إليوت ؛ فشهرته لا تعتمد على التجديد بقدر ما تعتمد على ارتباطه الوثيق بالاستعارات المكثفة ، وقدرته الفائقة على رؤية الأشياء التى لا يراها الفرد العادى ، وموهبته فى تجسيد التنويعات المجردة والمتعددة .

تطوره الشعرى :

يوضح التطور الشعرى عند فروست أنه تحول من الشعر الغنائى ذى القصائد القصيرة التى أغرم بها فى مطلع حياته إلى الأعمال الشعرية الدرامية ذات النفس الطويل . فى أشعاره الغنائية تبدو العلاقة بين الشاعر وبين ظواهر الطبيعة مثل العمود الفقرى الذى يمنح القصيدة وحدتها العضوية واستقلالها الذاتى ، ومع ذلك فالإيحاء الشعرى يدل على أن الشاعر يهدف إلى تجسيد معان أكبر من أن تحتويها قصيدته القصيرة : أى أنه ينطلق من الخاص إلى العام ، ومن النسبى إلى المطلق كما نجد فى قصيدة «المرعى» التى يقول فيها :

«سأذهب خارجاً لكى أطهر ينبوع المرعى .
وإذا توقفت فى طريقى فلكى أتخلص من الأوراق المتساقطة .
سأنتظر حتى تصفو لى المياه .
لن أمكث هناك طويلاً .
وعليك أن تسرع للقائى هناك !»

فى هذا المقتطف تبدو لنا الأشياء الصغيرة مثل المرعى ، والينبوع ، والأوراق المتساقطة ، والمياه الصافية ، والإسراع إلى اللقاء – كل هذه أشياء تدل على معان أكبر منها ؛ ومن ثم فهى تتحول إلى رموز فنية تحتوى فى داخلها الإنسان والطبيعة والكون كله ! والرموز هنا ليست من ذلك النوع الذى يدل على أشياء محددة ، بل إن التشكيل الرمزى يصدر أساساً عن العلاقات الحية بين هذه الرموز وهذه العلاقات تزيد فى الأهمية الدرامية على الرموز ذاتها . وقد أطلق الناقد أوستن وارين على هذه العلاقات الطبيعية والسلسة فى شعر فروست اصطلاح «الرمزية الطبيعية» .

وبالنسبة لأشعار فروست الطويلة – سواء كانت سردية أو درامية – فإنها تعتمد أساساً على المونولوج مما

يجعلها قريبة فى روحها وجوهرها من أشعار روبرت براوننج : هذا يعنى أن حركتها الإيقاعية موجهة لنا فى ثوب جديد ، وثمة تشابه آخر بين شخصيات براوننج وشخصيات فروست فى أنها لا تتغير : فنى أشهر قصيدة سردية لفروست : «موت الأجير» - يعود الأجير العجوز لكى يموت فى المزرعة التى أفنى فيها عمره بلا طائل ، ويموت الأجير بالفعل وكأن شيئاً لم يحدث . فالكون يسير كما هو ، وتعود الأمور إلى سيرتها الأولى ، والتغيير الذى يحدث إنما يحدث فقط فى نظرتنا إلى الكون الذى يصر على رتابته الرهيبة .

وإذا كانت قصائد فروست السردية تفتقر إلى العناصر الدرامية بسبب هذه الرتابة الرهيبة فإنها تجسد فى الوقت نفسه الرتابة بحيث تسرى داخل وجدان القارئ ويصبح أكثر صدقاً مع نفسه ومع الموجودات . وكما يقول فروست فى قصيدة «غدير هيلا» : «إننا نحب الأشياء كما هى وليست كما نحب أن تكون» : فالخلاص الحقيقى للإنسان يكمن فى مقدرته على التأقلم مع الطبيعة ، وليس فى إجبار الطبيعة على التمشى مع رغباته ؛ لأنها محاولة فاشلة ومستحيلة مسبقاً . يعتقد فروست أن حب الطبيعة ومظاهرها المادية الملموسة هو المقدمة الطبيعية لحب الإنسانية كلها سواء على المستوى المادى أو المستوى الروحى . وعلى الرغم من النظرة التقليدية التى تصور الصراع الأزلى والأبدى بين الإنسان والطبيعة - فإن العنصرين فى قصائد فروست لا ينفصلان ، بل يتحولان فى أحيان كثيرة إلى وحدة متكاملة ومتناغمة .

عشق الطبيعة :

وجد فروست فى الطبيعة المحيطة به فى نيوإنجلاند كل مظاهر المرح والبهجة والفهم الكامل ؛ لذلك أطلق عليه النقاد لقب «شاعر طبيعة نيوإنجلاند» ، لكننا يجب أن نتقبل هذا اللقب بتحفظ ؛ لأن فروست لم يهتم بمظاهر الطبيعة فى نيوإنجلاند فى ذاتها ، لأنه اتخذ منها منطلقاً لرؤية الطبيعة الكونية بصرف النظر عن اختلاف المكان أو الزمان ؛ لذلك فهو ليس شاعراً محليا أو إقليميا كما قد يظن بعض . فجمال الطبيعة - فى نظره - ليس فى جزء من العالم دون الآخر ، لأن الجمال لا يتجزأ . ويعتقد فروست أن تلك البهجة التى نستشعرها فى مواجهة الجمال هى أعلى درجات الحكمة التى يمكن أن يصل إليها الإنسان ؛ حتى النملة التى تسعى فى شقوق الأرض لكى تخزن طعامها لا تخلو من حكمة وجمال ! هذه الطبيعة البهيجة توحى إلينا بما يمكن أن يكون عليه الكون البعيد والبديع من روعة وبهاء ! فى قصيدة «النجوم المتناثرة» يخلق فروست صراعاً دراميا بين الفكرة التى توحى بالنجوم كرموز لسرمدية الكون ، وبين التفكير التقليدى الذى لا يهتم بهذه الموجودات بفعل ضغوط الحياة اليومية على البشر .

تؤكد فلسفة فروست أننا نظن أن النجوم والكواكب البعيدة ليست لها علاقة بنا بفعل المسافات الشاسعة التى تفصل بيننا وبينها ، على حين لا نعى أنه ربما وجدت فى داخلنا فجوات أكثر اتساعاً وبعدا عن المسافات التى تفصل بين النجوم : فالمسافات كلها نسبية وتعتمد فى قياسها على نظرة الرائى إليها . وربما منح الله الإنسان القدرة على التخيل ؛ لكى يعيد صياغة مظاهر الطبيعة العنيفة التى تبدو عدائية تجاهه ، بحيث يفهمها فى ضوء جديد بعيد عن اهتماماته الشخصية الضيقة . والفن - بطاقته التخيلية - سلاح فى يد الإنسان لفهم الوجود

وإيجاد صداقة متبادلة معه : ففى قصيدة «بعد حصاد التفاح» يقول فروست :

«لا أستطيع أن أتخلص من الإنبهار الذى يغشى بصرى . .
لا أشبع من النظر إلى كل هذا البهاء ! .
هذا الصباح أشربه ليسرى فى كيانى .
ثم أتمرغ فى عالم العشب الندى الطازج ! » .

يرى فروست الوجود كله فى ذلك التفاح الناضج الذى يعلو فى روعته فوق آفاق الحقيقة أو الخيال على حد سواء : فالطبيعة تبدو لنا فى أبهى حللها كلما تقبلناها كما هى ، ولكنها تعبس فى الحال إذا حاولنا أن نفرض عليها نظرتنا الضيقة والمحدودة ! لكن الناقد أيفور وينترز اتهم فروست بأنه ترك كل القضايا التى أثارها فى أشعاره معلقة ، فلم يحاول أن يؤكد فى ذهن القارئ بعض المطلقات التى لا تقبل الجدل ، بل ترك النسبية تتحكم فى أعماله . وبلاشك فإن وينترز قد جانب الصواب تماماً بحكمه هذا ؛ لأنه لا يعيب فروست مطلقاً أنه تجنب إصدار أحكام قاطعة ؛ فوظيفة الفن هى إثارة القضايا بهدف تحريك ذهن الإنسان ووجدانه وإخراجه من سلبيته وسطحيته ، وليست فى إصدار الأحكام القاطعة المطلقة : فمثلاً نجد فى قصيدة «الغدير المتدفق غرباً» حوارا بين شاب وفتاة تزوجا حديثاً ، يتناقشان فى ظاهرة هذا الغدير الذى يتدفق فى اتجاه مضاد لاتجاهه الطبيعى على حين أن اتجاهه الطبيعى نفسه يحتوى على تيار آخر مضاد وهكذا ، لكن برغم الصراع الجارى بين تيارات الغدير فإنه يبدو متناغما نسبيا مما يجعله يبدو فى نظر الزوجة الشابة وكأنه يلوح لها ومقبل على عناقها ! هنا تبدو نسبية العلاقة بين الإنسان والطبيعة : فالزوج لا يتفق فى نظرته مع زوجته ، بل يعتقد أن موجات الغدير مثل تقلبات القدر تماماً لا تعبأ بمصير الإنسان على حين تمثل تيارات الغدير فى نظره كل الصراعات التى يحتوى عليها الكون الذى لم يعرف السلام فى أية لحظة من لحظات وجوده !

لا ينحاز فروست سواء إلى رأى الزوجة أو إلى عقيدة الزوج ، بل يترك الصراع الدرامى يشق مجراه الطبيعى . هذا يجسد بدوره نسبية العلاقة بين أحلام الإنسان ورغباته ، وبين حقائق الوجود وحتمياته . هنا يبدو خطأ وينترز الذى طلب من فروست أن يترك ريشة الفنان ، لكى يجلس على كرسى القاضى ؛ ليصدر أحكامه التى لا تقبل النقض أو الإبرام ! وربما كان أروع ما فى شعر فروست أنه كان يختفى وراء الصور و(اللوحات) لكى تتكلم هى من تلقاء نفسها ، وهى تقول عادة أشياء أكثر وأعمق بكثير مما لو وقف الشاعر مباشرة ؛ لكى يلقى بحديثه ورأيه إلى القارئ .

المضمون الفلسفى :

وبرغم إحساس القارئ بالمضمون الفلسفى الذى تحتوى عليه أشعار فروست فإنه لا يشعر إطلاقاً بأن فروست يقحم مضمونه ويفرضه فرضا على فنه ؛ فالمضمون يسرى فى سلاسة تتابع الصور و (اللوحات) والاستعارات بعيداً عن أى اصطناع أو افتعال . وقد اتهم بعض النقاد فروست بالسطحية والسذاجة بسبب هذه السهولة والسلاسة ، لكنهم لم يدركوا أن شعر فروست كان من نوع السهل الممتنع ؛ فالشاعر لا يكون عظيماً إذا لبس

عباءة الفيلسوف ، وأطل على البشر لكى يدلى إليهم بآخر نظرياته ، لكن عظمة الشاعر الحقيقية تكمن فى قدرته على تجسيد هذه النظريات فنيا ودراميا ، ثم تقديمها إلى القارئ كتجربة نفسية وجمالية وروحية لابد أن تسرى فى وجدانه وتغير من تفكيره وسلوكه . ومن ثم يمكن أن تجعل منه إنساناً أفضل . هذا ما حاول فروست أن يفعله قدر طاقته الفنية .

كانت الفكرة الأساس فى أشعار فروست تتمثل فى الصراع بين آمال الإنسان وطموحه وبين حقائق الطبيعة وحتمياتها ، وهو صراع لا يمكن أى بشر أن يدلى فيه بالقول الفصل ؛ لأن مواقف البشر منه تختلف باختلاف بصمات الأصابع . ووظيفة الفن هى محاولة الوصول بهذا الصراع إلى أعلى درجات التناغم الممكنة بين الإنسان والكون ؛ فمن الواضح أنه لم ولن توجد القوة الأرضية التى يمكن أن تلغى هذا الصراع الذى تنهض عليه الحياة نفسها . والأعمال الفنية الناضجة هى التى تضيق الفجوة بين الإنسان والوجود بحيث لا يشعر بمرارة الاغتراب أو عزلة المنفى : حتى الأدب الذى أطلق على نفسه أدب الاغتراب أو الرفض أو الغضب –كان الهدف الأساس منه هو محاولة العودة بإنسان العصر الحديث من منفاه سواء كان إجباريا أو اختياريا ، وإصلاح ذات البين بينه وبين الوجود !

وجد فروست أن ضياع الإنسان وسط مظاهر الطبيعة إنما هو من صنع الإنسان نفسه ، وفى إمكانه التخلص من هذا الضياع إذا فهم الطبيعة على حقيقتها ؛ فقد تعود الإنسان دائماً أن ينظر إلى تقلبات الطبيعة على أنها تحركات عدائية وموجهة ضده أساساً ؛ لكن المسألة فى حقيقتها ليست بهذه الدرجة من التعكير الشخصى الضيق : فهناك قوانين أزلية وأبدية تحكم حركة الكون ، ولا يملك الإنسان القدرة على أن يفرض نفسه عليها ، وعليه من ثم أن يدرك مكانه الحقيقى فى هذا الوجود . عندئذ سيصل إلى السعادة التى ينشدها . وهى السعادة التى تتوقف على مدى قدرة الإنسان على تقبل حقائق الوجود والتأقلم معها بقدر الإمكان لمصلحته . يبدو أن فروست تأثر فى نظرته هذه بالشاعر الإنجليزى جورج ميرديث إلى حد كبير : فنظرتهما إلى الطبيعة واحدة : إذا كان ميرديث يأخذ من الريف الإنجليزى منطلقاً له لكى يجسد مظاهر الطبيعة الجميلة والقاسية على حد سواء – فإن فروست يتخذ من ريف نيوإنجلاند الأمريكى المنطلق الذى لا يلتزم هو نفسه بالمحلية أو الإقليمية الضيقة ، بل يرى العام فى الخاص والمطلق فى النسبى ، ولو التزم فروست بالروح المحلية المحدودة لما أمكنه الحصول على هذا الانتشار العالمى بين أوساط المثقفين .

لم يعبأ فروست كثيراً بالرد على النقاد الذين هاجموه من أمثال إدموند ويلسون وأيفور وينترز ؛ فقد كان إيمانه مطلقاً بالنسبية التى تحكم نظرة الناس إلى أى شىء . هذا ينطبق بطبيعة الأمور على النقاد الذين قلما يتفقون على شىء ؛ لذلك لا نلاحظ أى تأثيرات للضغوط التى مارسها عليه بعض النقاد ، بل إن شعره ينساب كالغدير من المنبع إلى المصب حاملاً فى طياته كل صراعات الغدير الذى صوره فى قصيدته «الغدير المتدفق غرباً» فقد كانت أشعاره ككل المعادل الموضوعى لفلسفته التى دارت حول موقف الإنسان من الوجود بكل ما يحمله هذا الموقف من تناقضات وصراعات تتردد بين النسبى والمطلق . كان المنطلق الأساس لشعر فروست هو حبه للإنسان وحبه للطبيعة فى الوقت نفسه ؛ لذلك ارتفع بشعره فوق حدود الزمان وقيود المكان .

٦٤ فيليب فرينو 64 Philip Freneau

(١٨٣٢ - ١٧٥٢)

يطلق على فيليب فرينو لقب « شاعر الثورة الأمريكية » وهو لقب يحدد كل إنجازاته الشعرية واهتماماته الفكرية ، ويطبعها بطابعه الخاص ، فقد كرس حياته وشعره ونشاطه السياسى من أجل محاربة الاستعمار البريطانى الذى كانت الولايات المتحدة ترزح تحت سيطرته ، وكان دائم البحث عن الشخصية الأمريكية التى يمكن أن تقف بالمرصاد لكل محاولات الاستعمار البريطانى لتمييعها وتحطيمها . تطرف فرينو فى عدائه لكل ما هو بريطانى لدرجة أنه أحال بعض قصائده إلى مواقف مباشرة تنضح بالمرارة والكراهية والعداء لبريطانيا . وتزخر من ثم بالحماس والإعجاب والحب لكل ما هو أمريكى ! لم تكن مشاركته فى الثورة الأمريكية مقصورة على قصائده وكتاباته ، بل شارك مشاركة فعلية فى الثورة ، وساهم فى إمداد الثوار بالمؤن والذخيرة عبر خطوط القوات البريطانية ، مما أدى به إلى الوقوع فى الأسر أكثر من مرة . اعتبر فرينو الثورة الأمريكية قضية عمره التى استغرقت معظم نشاطه الفكرى والفنى والسياسى والاجتماعى ، وأثرت من ثم على وضعه كشاعر ، فعلى الرغم من بعض أشعاره الأصيلة التى تعكس تراث القرن الثامن عشر ، فإن النقاد والدارسين اهتموا بدوره القومى أكثر من اهتمامهم بإنجازاته الشعرية .

ولد فيليب فرينو فى نيوجيرسى ، وقضى صباه فى مدينة مونت بليزنت (ماتاوان الآن) بنيوجيرسى حيث بدأ تعليمه بالمنزل ، ثم فى المدارس الخاصة . عندما بلغ السادسة عشرة دخل كلية نيوجيرسى (جامعة برنستون الآن) حيث زامل جيمس ماديسون وهيو هنرى براكينردج . اشترك الثلاثة فى كتابة مجموعة من الأشعار الساخرة بعنوان « سخريات ضد المحافظين » ثم شارك براكينردج فرينو فى كتابه رواية لم تكتمل بعنوان « حج الأب بومبو » ثم قصيدة طويلة جادة بعنوان « مجد أمريكا الصاعد » ١٧٧١ نشرت بدون اسم فى السنة التالية . وبعد التخرج اتجه فرينو لفترة قصيرة للعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية . ودراسة العقيدة واللاهوت . نشر

عام ١٧٧٢ ديوانا شعريا بعنوان « القرية الأمريكية » لم يكتب له أى نجاح ، مما جعله لا ينشر اسمه على مؤلفاته بعد ذلك لمدة أربعة عشر عاما خوفا من تكرار الفشل ، وهبوط أسهمه مرة أخرى !

عندما اندلعت الثورة الأمريكية كان فرينو فى نيويورك يشرف على نشر مجموعة من القصائد الساخرة مثل « مناجاة الجنرال جيدج » ١٧٧٥ ، و « اعتراف الجنرال جيدج » ١٧٧٦ . وبعد الدخول فى مناظرات شعرية ساخرة مع كتاب آخرين تبادلوا وفرينو الشتائم والإهانات والاتهامات – غادر أمريكا عام ١٧٧٦ سنتين قضاهما فى جزر الكاريبى ، وخاصة جزيرة سانت كروا . ووصف سحر المناظر الاستوائية فى قصيدة رومانسية بعنوان « جمال سانتا كروز » ١٧٧٦ . وفى الوقت نفسه كان يجرب كتابة قصيدة جنائزية بعنوان « بيت الليل » ١٧٧٦ حاول فيها تبرير هروبه بعيدا عن المشاركة فى الثورة القومية . وهى قصيدة من ١٣٦ رباعية . وصفها الناقد هارى هايدن كلارك بأنها من أكثر القصائد رومانسية وأصالة وشجنا فى الأدب الأمريكى المبكر .

فى عام ١٧٧٨ عاد فرينو إلى وطنه ، ربما بعد وصول أنباء القتال الضارى إليه ، لكن البريطانيين أسروه فى طريق عودته ، ولم يفرج عنه إلا بعد أن احترقت ودمرت كل المزارع والمراعى والحقول فى المنطقة التى ترعرع فيها وذلك فى أثناء موقعة مونماوث . عندئذ أحس بوطأة الحرب وضراوتها بأسلوب عملى . كان هذا إيذانا بنذر حياته كلها من أجل الثورة ، فتطوع فى قوات الميليشيا ، ثم عمل على قارب لإمداد قوات الثوار بالمؤن والذخائر عبر خطوط الحصار البريطانى . ونشر أشعارا ملتهبة بنار الوطنية والحماس القومى فى « مجلة الولايات المتحدة » ١٧٧٩ . وعندما أسر مرة أخرى فى مايو ١٧٨٠ وألقى به فى سجن السفن الراسية فى ميناء نيويورك تضاعفت كراهيته وحنقه على الاستعمار البريطانى بسبب المعاملة الوحشية التى عانى منها سجناء الحرب . بعد الإفراج عنه فى يوليو أقسم أغلظ الأقسام على أن يجعل من قصائده التهكمية المريرة سهاما مسمومة إلى صدر ذئاب بريطانيا . فكتب قصيدته النارية « سفينة السجن البريطانى » ١٧٨٠ التى لم يشهد الشعر الأمريكى مثيلا لها فى كراهيتها لبريطانيا . وصف فيها خبرته الشخصية فى هذا السجن . فى صور نابضة بالمرارة والنقمة . وعندما عاد إلى فيلادلفيا رأس تحرير « جريدة الإنسان الحر » التى ملأ أعمدتها بكل كلمة تحض على كراهية بريطانيا العدو الأول لأمريكا ، مما أكسبه عن جدارة لقب « شاعر الثورة الأمريكية » .

عندما انتهت الحرب وجد فرينو نفسه غارقا حتى أذنيه فى منازعات سياسية فى بنسيلفانيا ، مما جعله يهجر السياسة والكتابة ، وينطلق لمدة ست سنوات للعمل ربانا بحريا ابتداء من عام ١٧٨٥ على السفن الساحلية العاملة على خط نيويورك – فيلادلفيا – تشارلستون مستغلا فى ذلك خبرته الملاحية أيام الثورة . فى تلك الأثناء واظب على النشر فى الصحف والمجلات الزاخرة بالسخرية والتهكم والتى أوجدت له جمهورا عريضا من القراء . . وكان يقوم بتسليم قصائده فى كل ميناء ترسو فيه سفينته . من أشهرها « دن الروم » و « فوائد التبغ » و « بحار هاتيراس » كانت مملوءة بالسخرية والدعابة والنقد المرح ، كما كتب فى تلك الفترة أشعارا ناضجة وزاخرة بالخيال الرومانسى الخصب ، لكنها لم تلق رواجا لإقبال القراء فى ذلك العصر على الشعر التهكمى الخفيف . وفى عام ١٧٩٠ هجر فرينو البحر بعد زواجه من إليانور فورمان .

تنقل فرينو فى العمل بين مختلف الصحف والمجلات معبرا فيها عن تأييده لمبادئ الحزب الجمهورى .

وبانتخاب توماس جيفرسون رئيسا للولايات المتحدة عام ١٨٠٠ شعر أن كفاحه من أجل استقلال أمريكا قد كلل بالنجاح ، لكن صراعه من أجل حقوق الإنسان العادى المطحون كان قد كون له عداوات عدة من قبل كبار الاحتكاريين ، مما جعله يسأم العمل السياسى ويشعر بمرارة بالغة جعلته يرفض شغل مناصب سياسية كثيرة ، منها على سبيل المثال محاولة أهل ولايته ترشيحه لعضوية الكونجرس . وجد فرينو أن حياة البحر أكثر نقاء وصفاء من بحر السياسة العكر الصاخب فعاد بعد عام ١٨٠٣ إلى العمل ربانا بحريا ، ولكنه رحل فى هذه المرة بعيدا إلى جزر ماديرا والأزور . وقضى السنوات الأخيرة من عمره فى مزرعة عائلته فى مونماوث ، لكن بعد أن عضه الفقر بنابه ! لذلك استمر فى نشر أشعاره الجديدة . . فى عام ١٨٢٢ بدأ فى تجميع أشعار ديوانه الأخير. مات فى الثمانين من عمره بسبب تعرضه لعاصفة ثلجية عندما كان عائدا إلى بيته عبر الحقول التى غطاها الصقيع .

منذ شبابه المبكر كان فرينو يطمح إلى تحقيق إنجازات كبيرة وإضافات ضخمة إلى التراث الأدبى العظيم الذى أرساه الرواد العالميون الذين نشأ وتربى على أعمالهم . كان يحلم بالسير عن هدى فيرجيل وهوارس وميلتون . وبالفعل ظهرت بصماتهم على أشعاره التى كتبها أيام التلمذة . فى مرحلة النضج ظهر تأثره بأوزان بوب ، وتومسون ، وجراى وغيرهم من الذين أضاءت له أعمالهم الطريق الصحيح . وتبرز لنا صور كيتس واضحة فى قصيدة « سلطان الخيال » ١٧٧٠ التى يصل فيها فرينو إلى قمة رومانسية يجسد فوقها الإيمان القديم بقداسة الطبيعة ونقاء عناصرها ، فالخيال هو روح قلقة تجول بحرية عبر الدنيا كلها ، لكى تصل فى النهاية إلى الملكوت الأعلى . يقول النقاد : إن فرينو سبق كيتس فى التعبير عن هذا المضمون الرومانسى المنطلق برغم تأثره بإيقاعات ميلتون. ويعد فرينو نغمة مضادة لعصره الذى تميز فيه الشعر بالمبالغة والافتعال سواء فى الشعر الأمريكى أو الإنجليزى .

كل هذا بالإضافة إلى التساؤلات الفلسفية العميقة كما فى قصيدة « بيت الليل » – جعل النقاد يحكمون بأصالة شعر فرينو ولكن على مستوى المدارس القديمة . ولم يكبح جماح انطلاقات فرينو سوى ظروف عصره المتقلب والعنيف ، وقد عمل فرينو منذ فجر شبابه على تنمية حاسته النقدية . وعندما مارس الشعر أصر على تصحيح المفاهيم الخاطئة التى وقع فيها النقاد فى تقييمهم لشعره . زادت حاسته النقدية حدة مع الأيام . فانقلبت إلى تلك الروح الساخرة المتهكمة التى تحولت فى مجال السياسة إلى كراهية مريرة لكل ما هو إنجليزى ! لذلك فإن أنضج أعماله كتبت بعد انتهاء الثورة . تخلى عن أسلوبه المباشر العنيف ، واعتمد على اللغة الدارجة والمفردات البسيطة ، والإيقاعات السلسة التى تتغنى بالمواطن الأمريكى العادى ، وتحاول تطوير الفلسفات الفكرية الناضجة فيما يتصل بالسياسة والدين ، والتى يمكن أن ترشد الأمريكيين إلى الطريق الصحيح نحو الاستقرار والتقدم والازدهار ، لكن حماسه القومى المبالغ فيه جعله يقع أسير المحلية الضيقة المحدودة فى بعض قصائده .

يعتقد النقاد أن ريادة فرينو للشعر الأمريكى تتركز فى قيامه بدور الجسر الذى عبره الشعر من تقليدية القرن الثامن عشر المتزمتة إلى رومانسية القرن التاسع عشر المنطلقة ، بل إن فرينو يعد شاعر أمريكا الرومانسى الأول : هذا يتضح فى قصيدة « رحيق العسل البرى » ١٧٨٦ ، و « مقبرة الهنود » ١٧٨٨ التى يتعاطف فيها والهنود المنبوذون ويصور فيها رجلا من رجال الصيد الحمر يدفن بعدموته فى وضع جالس محاطا بلحم الغزال ، وصور

الطيور والقوس والأسهم وكل ما يؤكد له أن الحياة ما زالت بين يديه . فالحياة والموت وجهان لعملة واحدة هى الكون . استقبل الشعراء الإنجليز هذه القصيدة بالإعجاب والتقدير ، فقد رفض فرينو القوالب التقليدية القديمة ، وحرر الشعر من كل القيود ، وبذلك سبق الشاعر الإنجليزى وردزورث باثنى عشر عاما قبل أن يكتب مواويله الغنائية الشهيرة التى تمثل قمة الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى .

على الرغم من التجديدات التى قام بها فى مجال الشكل الفنى للقصيدة وأسلوبها ، وعلى الرغم من تمهيده الطريق لروح الشخصية الأمريكية التى تجسدت فى أشعار ويتمان بعد ذلك . كذلك للإصرار على قيمة الإنسان كفرد فى ذاته كما تجلى فى فلسفة إيمرسون فيما بعد – فإن فرينو ينتمى أساسا إلى القرن الثامن عشر ، لأن نزعته الإنسانية وإيمانه بالطبيعة الخيرة للإنسان ، وإعجابه بالروح البدائية النقية – كل هذا يوضح أن الطبيعة بما فيها الإنسان عبارة عن تجسيد حى لكلمة الله وصنع يديه . وهذه كلها اتجاهات رسخت فى الفكر الأمريكى كنتيجة لعصر التنوير فى أوربا ، لكن هناك عوامل وقفت عقبة فى سبيل بلورة فلسفة فكرية وفنية محددة لفرينو منها استغراقه فى الروح الإقليمية المحدودة ، وشكه فى كل فكر يأتى من خارج الحدود ، وميله إلى تحويل القضية من مبدأ إلى مجرد مسأله شخصية ، وخوضه الكفاح العسكرى والسياسى بأسلوب لم يترك له فرصة التأمل وبلورة اتجاهاته ، من هنا لم يتأثر به عدد كبير من الأدباء والمفكرين الذين أتوا بعده .

تمثلت خصائصه الأدبية فى الإصرار العنيد على المبادئ الفلسفية والسياسية الأساس التى اعتنقها مع غنائية شعرية تسعى من حين لآخر إلى استخدام المجاز والاستعارات الجديدة غير التقليدية ، وإدخال الأفكار المحلية ، وتطوير اللغة الدارجة للوصول بها إلى ما يسمى باللغة الأمريكية فى محاولة لبلورة الشخصية الأمريكية من خلال لغة وأدب خاصين بها بعيدا عن التأثيرات الأوروبية المتعسفة . وهى محاولة رائدة بأى مقياس ، لكن خطأ فرينو يكمن فى أنه كان أسير عصره . صحيح أنه أثر تأثيرا عميقا على عصره ، ولكن النتيجة أن أثره كاد أن يتلاشى بانتهاء عصره لأن القيمة الصحفية والتاريخية فى أدبه كانت أضخم من قيمته الشعرية والفنية ، هذا حدد من ثم مكانته فى تراث الأدب الأمريكى على الرغم من مكانته المرموقة فى التاريخ السياسى والاجتماعى لبلده .

65 William Faulkner — ٦٥ وليام فوكنر

(١٨٩٧ - ١٩٦٢)

وليام فوكنر من أعمدة الرواية الأمريكية الحديثة الذين استطاعوا بلورة الحياة الأمريكية وخاصة فى الجنوب ، وقدموها إلى العالم كله بحيث خرجت من النطاق المحلى المحدود مستخدمة فى ذلك الشكل الفنى للرواية ، فالأشكال الفنية عالمية بطبيعتها ، لأنها تمس روح الجمال عند الإنسان فى كل زمان ومكان ، فإذا كانت المضامين محلية فهى تنتقل إلى العالمية بفضل التحامها العضوى بالأشكال التى تناسب نسيجها ومادتها .

ولد وليام فوكنر فى نيو ألبانى بولاية ميسيسبى عام ١٨٩٧ ، وتلقى تعليمه العالى فى جامعة مسيسبى التى عاد إليها بعد خدمته فى القسم الفنى التابع للقوات الجوية الكندية والبريطانية . عندما بلغ السادسة والعشرين من عمره اكتشف أن الطريق الصحيح الذى يجب أن يسلكه فى حياته هو طريق الأدب الخلاق ، فبدأ حياته شاعرا بنشر ديوان له بعنوان « تمثال رخامى لإله المراعى » عام ١٩٢٤ . لكنه بعد عامين بدأ حياته كروائى برواية « أجر الجندى » وأتبعها روايتين لكن لم يكتب النجاح أو الشهرة لهذه الروايات الثلاث لأن فوكنر كان يخطو الخطوات الأولى بحثا عن الأشكال التى تناسب مضامينه . بعد هذه المرحلة التجريبية كتب فوكنر رواية « الحكمة والغضب » عام ١٩٢٩ . وهى الرواية التى جلبت له النجاح والشهرة وأفسحت له مكانا عريضا على خريطة الأدب الأمريكى المعاصر . بهذه الرواية تميزت روايات فوكنر التالية بتجسيدها لروح الملحمة والمأساة النابعة من حياة الإحباط والضياع التى عانت منها العائلة والمجتمع فى أعماق الجنوب الأمريكى . وهو الجنوب الذى صوره فوكنر وأطلق عليه اسم « يوكنباتا وفا » وهو اسم خيالى من عنده ! وافترض أيضا أن هناك مدينة باسم جيفرسون فى منتصف هذه المقاطعة . لاقت هذه الروايات شعبية ضخمة برغم الذين عارضوا فوكنر ورفضوا أدبه على أساس أنه روائى لم يجد فى الجنوب الأمريكى سوى الانحلال والخطيئة والكبت والقسوة والعنف ، وأنه لم يخلق سوى الشخصيات المريضة والملتوية والمهزوزة وسط حطام عالم مجنون ومحموم ! لم ينصب هجوم معارضيه على

المضمون فقط ، بل اتهموا أسلوبه بالتعقيد والمراوغة وثقل الظل . لم يكن لهذا الهجوم صدى عند القراء العاديين الذين أدركوا أن فوكنر إنما يقدم لهم فى رواياته نبضات مجتمعهم الحقيقى . وقد عبر محرر « التايمز » الأدبى عند رأى جمهور القراء فى روايات فوكنر عندما كتب مدافعا عن فنه :

« لقد نجح فوكنر فى أن يجعل الحياة النابضة تدب فى عالم من صنع خياله المحض . وهذا أعظم ما يهدف إليه أى فنان أو روائى ، فمن الواضح أن فوكنر تمكن من ابتكار أسلوب فنى خاص به ، أسلوب يسهل التعرف عليه من أولى صفحات أعماله . هذا بالإضافة إلى براعته فى نسج الجو المميز للجنوب الأمريكى بكل ما يحمله من صراعات وآلام وآمال . وبرغم الروح المحلية التى تتسم بها رواياته – فإن الدلالات العالمية الكامنة خلفها لا تخفى على أى قارئ . ولكى يستمتع القارئ استمتاعا فعليا بروايات فوكنر عليه أن يتذوق ويستوعب نسيجها المعقد والخصب والرصين . عندئذ سيكتشف خطأ الذين اتهموا فوكنر بميله إلى تجسيد العنف والبدائية والدنس والخطيئة والدعارة ، لأنه فى عالم الخيال الأدبى الرحب تستحيل كل هذه العورات إلى علامات فى الطريق الذى يتحتم على الإنسانية أن تتجنبه » .

لعل ما يزعج القراء التقليديين أن فوكنر يجسد الخطيئة على أنها جزء عضوى لا ينفصل عن الحياة البشرية ، وهو يحرص على بلورة هذه الحقيقة فى المواقف والشخصيات والخلفيات التى تتواتر فى رواياته حيث نشم رائحة أوراق الشجر المتعفنة والرطبة وهى تتساقط على الأرض لتذروها الرياح . وجد فوكنر أن الانحلال الخارجى الملموس الذى عايشه فى الجنوب والذى كتب عنه فى رواياته – هذا الانحلال مجرد صورة مرئية للتحلل الأخلاقى الذى يجعل عظام الجنوب نخرة . لم يكن هذا الانحلال مجرد صورة مرئية للتحلل الأخلاقى الذى يحيل عظام الجنوب نخرة ، ولم يكن هذا الانحلال نسبيا فى يوم من الأيام ، بل كان طاقة إيجابية وفعالة مؤثرة للغاية . وعلى العكس من ذلك فإن صفات النقاء والصفاء والطهارة من السلبية بحيث تقف مشلولة فى أحيان كثيرة أمام قوى الفساد والانحلال عندما تأخذ فى يديها زمام المبادرة بحكم إيجابيتها الطاغية والمتمشية مع الغرائز الحيوانية للإنسان ، لذلك يقول فوكنر فى رواية « الغضب والحكمة » :

« لم تكن النساء فى يوم من الأيام عذارى ! إن العذرية حالة سلبية من حالات الطبيعة بل تعارضها ، فالطبيعة لا يمكن أن تتجدد وتستمر مع وجود العذرية ، إنها العقم والموت والفناء ! ولذلك فالحياة تتجدد وتستمر فقط من خلال الخطيئة ! » .

لذلك فروايات فوكنر عبارة عن شحنة متفجرة من الخطيئة التى تنبع منها الحياة : فالإنسان هو ابن الخطيئة الشرعى ، وأى هروب من هذه الحقيقة إنما هو بمثابة دفن الرأس فى الرمال على طريقة النعامة ، لكن الإنسان غالبا ما يخدع نفسه ، ويخيل إليه أنه أبعد الناس عن الانحلال على حين أنه غارق فيه حتى أذنيه ! والشخصيات التى تتميز بالمنطق والأسلوب الطبيعى فى روايات فوكنر هى الشخصيات التى تتقبل الخطيئة كحتمية مفروضة على حياة الإنسان سواء من الداخل أو من الخارج . يقول عن شخصية ملون فى رواية « الضياء فى أغسطس » التى كتبها عام ١٩٣٢ :

«كانت حياته تقليدية وطبيعية إلى حد كبير برغم كل الفوضى التى اكتنفتها والتى لم يعرف لها سببا أو مصدرا ، كانت حياة مثل أية حياة أخرى زاخرة بالخطيئة الطبيعية والصحية» .

الخطيئة المدمرة :

لكن فوكنر لا يقصد بالخطيئة الصحية أى نوع من أنواع الشر ، بل إنه يفرق بين الشر بمفهومه العام والمدمر وبين الخطيئة كما يحاول المتطهرون والمتعصبون أن يرفضوها ، فالجنس ليس فى نظره خطيئة إذا مارسه الناس فى الحدود البناءة والأخلاقية التى يفرضها المجتمع السليم ، والقتل ليس خطيئة إذا كان موجها ضد العدو أو أيه قوة غريبة ودخيلة تحاول تدمير الوطن أو الإنسان . تلك هى الخطايا التى يسميها فوكنر الخطايا الصحية ، لكنّ هناك خطايا غير صحية على الإطلاق وكفيلة بأن تدمر الإنسانية من أساسها ، هذه هى الخطايا التى تجسدت فى نظر فوكنر فى أعماق الجنوب الأمريكى الذى صوره فى مقاطعته الخيالية يوكنبا تاوفا وعاصمتها جيفرسون : فالصراع على أشده بين البيض والسود ، ومن هذا الصراع تتفرع كل القضايا الإنسانية التى تنتقل من روايات فوكنر الواحدة تلو الأخرى حتى الشخصيات الرئيسة فى بعض الروايات تتحول إلى شخصيات ثانوية فى روايات أخرى وهكذا ، فالصراع يدور بين الشخصيات بالدرجة نفسها من التساوى ولا نجد متفرجا واحدا خارج حلبة الصراع ! فالخطيئة لا تفرق بين الأبيض والأسود ، ويشتعل الصراع بين الاثنين مدفوعين بالرغبات الإنسانية المدمرة نفسها مع النظر بعين الاعتبار إلى الفوارق الطبقية التى يفرضها مجتمع الجنوب الأمريكى . إن الخطيئة — فى نظر فوكنر — تتمثل أوضح ما يكون فى مثل هذا الصراع الحيوانى الذى لا يحتمل فى طياته أى هدف إنسانى سوى حب السطوة والسيطرة والتملك . بذلك يتحول المجتمع المتحضر ظاهريا إلى غابة حقيقية تدفن فيها الإنسانية تحت أقدام الرغبات الجامحة . وغالبا ما يتخذ فوكنر من المرأة محكا لإشعال مثل هذه الغرائز الحيوانية بحيث تتقمصها الخطيئة كما تقمصت جسد حواء عند بدء الخليقة !

وفوكنر — وسط كل هذا الصراع — لا ينصب من نفسه حكما أو قاضيا ، لكنه يدرس الإنسانية بكل جوانبها الموضوعية من خلال مقاطعته الخيالية ، ويشارك شخصياته فى التفكير والسلوك والصراع من خلال تعاطفه الواضح معها : فهو يرى أننا كلنا فى الهم بشر ! وليست هناك ضرورة للتعالى أو إلقاء الحكم والمواعظ يمنة ويسرة . ولكى يقنعنا فوكنر بكيان شخصياته — نجده يستخدم المونولوج الداخلى بصفة شبه دائمة لكى يطلع القارئ على الصراعات النفسية التى تنهشها من الداخل . والجدير بالذكر أن فوكنر لا يجعل القارئ يشعر أنه يقصد إلى إطلاعه على داخل شخصياته ، بل من خلال لمحات متناثرة هنا وهناك ، وكأنها جاءت عن طريق الصدفة المحضة — يعرف القارئ كل الدوافع الكامنة وراء سلوك الشخصيات .

تخلو روايات فوكنر تماما من الشرح والتفسير ، لأنه يقدم الحياة فى رواياته كما يعيشها الناس فى حياتهم اليومية بكل غموضها وتناقضاتها . والفارق الوحيد بين الحياة فى الجنوب الأمريكى وبين الحياة فى روايات فوكنر أن الأخيرة أكثر تناسقا وتنظيما وربما أكثر تعقيدا من الأولى ، لذلك فالقراء الذين لم يتعودوا ولوج عالم فوكنر المتمثل فى مقاطعته الخيالية يوكنباتاوفا — سيشعرون بالغربة بين صفحاته الأولى بالذات ، وسيضاعف إحساسهم

بالغربة غموض الأسلوب وتعقيده الذى يتجنب كل ما هو تقليدى فى التعبير : فهناك الجمل التى لا نهاية لها ، والتى قد تتداخل ، وتطول إلى درجة الإطناب الممل ، لكن حجة فوكنر فى هذا الصدد أن اللغة قد خلقت لكى تكون فى خدمة الإنسان ، وليس العكس : أى الإنسان فى خدمة اللغة ، فاللغة وسيلة غايتها التعبير والتجسيد ، ولا يمكن أن تكون غاية فى ذاتها .

الأسلوب النثرى :

لعل الإطناب لا يعيب فوكنر كثيرا لأنه لا يلجأ إليه إلا فى الحالات التى تحتمها ضرورات التعبير الفنى ، أما جمله النثرية بصفة عامة فهى تتنوع بتنوع شخصياته ، وتتلون بتتابع المواقف : فالإيقاع يبتعد تماما عن الرتابة والملل ، مما يمنح الأحداث حيوية متدفقة ومستمرة . ليست هناك شخصية مفضلة على أخرى عند فوكنر ، فاهتمامه الفنى ينصب بالدرجة نفسها عليها جميعا : سواء كانت شخصية ساذج أبله أو محام ناجح ، أبيض فقير أو واعظ أسود ، فحدة التعبير الدرامى توزع بالعدل عليها ، لذلك نرى الأسود من الداخل مما يجعله يبدو إنسانا بكل ما تحمله الكلمة من معان لكن كبرياء الجنوبى الأبيض وعناده ، ذلك الجنتلمان المنحل – يجعله يبدو هو الآخر شخصية إنسانية من الطراز الأول ، فيثير شفقتنا عندما نفهم تماما الدوافع الكامنة وراء سلوكه . لكنّ كلا الأسود والأبيض ، بكل الصراع القدرى بينهما – لا يستطيعان الخروج من دائرة الصراع ، وفى الوقت نفسه لا يقدران على العيش معا فى سلام ! والنتيجة الحتمية أن يضغط كل منهما على رقبة الآخر حتى يلفظا الأنفاس معاً .

فى رواية « الضياء فى أغسطس » نقابل يانكى ذاهباً للاستقرار فى الجنوب ، يقول هذا اليانكى الأبيض لابنته « إن الزنوج عبارة عن جنس كتبت عليه اللعنة إلى الأبد ! وتحول إلى جزء لا يتجزأ من مصير الجنس الأبيض . واللعنة التى حلت عليه جزاء خطاياه » . فتكون النتيجة أن تبدأ ابنته فى النظر إلى الزنوج على أنهم لا يمتون إلى عالم الإنسان بصلة ! فهم مجرد أشياء أو ظلال يعيش بينها البيض أو أى نوع آخر من البشر . من خلال هذه الابنة جوانا بيردن تمكن فوكنر من إيجاد أروع علاقة فنية بين البطل الأسود والانحلال الأنثوى ، فهى عانس فى الأربعينيات من عمرها . قضت عشرين سنة من حياتها فى حياة منعزلة ومحترمة بكل ما تحتمه التقاليد من احترام ، لكن يحدث أن يغتصبها شاب مولد يدعى جوكريسماس ، وتتجسد فى علاقتهما الخفية روح التواطؤ والتستر التى تعد أخطر جرثومة مؤدية إلى دمار الجنوب واندثاره ، فالعلاقة الجنسية التى تمارسها لأول مرة تفجر داخلها كل براكين الكبت الطويل والقديم ، فتتحول مع كل الممارسة إلى سعار جنسى لا يهدأ أواره على حين يمارس جو كريسماس كل أنواع الانحلال والخطيئة المتصورة !

يصور فوكنر جوانا بيردن من الخارج فيقول : إن ملامحها الرزينة ، وملابسها الأنيقة النظيفة ، وحركاتها الوقور – كل هذا يخفى تحته خصبا متعفنا للغاية على أتم استعداد للانفجار والتناثر عند أول لمسة ! فقد حكم عليها مجتمع الجنوب الأمريكى أن تبدو محترمة ورزينة ووقوراً ، كما لو كانت الطبيعة قد ماتت داخلها ، ودفنت معها كل تطلعات الخطيئة ، لكن الخطيئة لا تموت طالما أن الروح ما زالت تدب فى جسد الإنسان ! وعندما

تجد الخطيئة من يفسح لها الطريق فإنها تحطم كل السدود والعوائق ، بل ينتهى بها الأمر إلى تحطيم صاحبها . وبالفعل تحمل جوانا بيردن من جوكريسماس الذى لا يحتمل هذه المسئولية فيقتلها تخلصا من الجنين . لكن القتل هنا ليس بحل على الإطلاق ، وإنما هو عبارة عن خطيئة قدرية تظل تطارد صاحبها حتى تقضى عليه هو الآخر فى نهاية الأمر .

تعد جوانا بيردن قمة التصوير الفنى لشخصيات فوكنر النسائية التى لم تعرف معنى العذرية فى يوم من الأيام ، فلابد أن نجد داخل هذه الشخصيات النسائية شيئا من جوانا بيردن ، لذلك تعد رواية « الضياء فى أغسطس » من أبرز الروايات التى كتبها فوكنر فى الفترة ما بين عامى ١٩٢٩ ، ١٩٣٢ . وهى الفترة التى بدأها برواية « الحكمة والغضب » عام ١٩٢٩ ، ثم رواية « بينما ألفظ أنفاسى الأخيرة » ١٩٣٠ ، وبعدها رواية « الهيكل المقدس » ١٩٣١ ، ثم تأتى « الضياء فى أغسطس » ١٩٣٢ . فى روايات هذه الفترة تتجسد الخطيئة والجريمة والكبت وكل قوى الشر التى كتب على الإنسان أن يصارعها وإلا وقع ضحيتها .

الحياة : استعداد للموت :

تلك هى النغمة الرئيسة فى كل روايات فوكنر وقصصه دون استثناء ، وهى نغمة خصبة وغنية بحيث لا تصيب أعماله بالملل والتكرار والرتابة . وهذا يفسر إلحاح هذه النغمة على رواياته عندما يقول إيدى فى رواية « بينما ألفظ أنفاسى الأخيرة » :

« لقد تعود أبى أن يقول : إن السبب الوحيد فى استمرار الحياة هو مجرد الاستعداد لكى نصبح موتى لمدة طويلة جدا » !

لم يكن فوكنر فاقدا الإيمان بالحياة إلى هذا الحد ، بل كان يعتقد أن عملية الخلق الفنى فى ذاتها تعد أكبر دليل على الإيمان بالحياة والسمو بها إلى الأفضل والأنفع . وقد نجح فوكنر إلى حد كبير فى إثبات هذه الحقيقة فنيا ، فتمكن من استخراج السمو والتطهير من براثن اليأس والدنس . وكل مظاهر الرعب والخطيئة واليأس فى رواياته ليس سوى مظاهر التحدى للإرادة الإنسانية ، وعلى الإنسان أن يثبت إرادته فى مواجهتها . أكد فوكنر هذه الحقيقة فى خطابه الذى ألقاه عام ١٩٥٠ بمناسبة حصوله على جائزة نوبل فقال :

« إنى أعتقد تمام الاعتقاد أن الإنسان لن يقدر فقط على التحمل والاستمرار ، بل إن لديه المقدرة على أن يسود وأن يثبت إرادته ! إنه كائن خالد ، ليس لأنه الوحيد الذى يملك القدرة على التعبير والارتفاع بصوته الذى لا يبح ، ولكن لأن له روحا . إنها الروح التى تجعله قادرا على التعاطف والتضحية والتحمل » .

جعل فوكنر من حياته الشخصية والفنية تجسيدا لهذا المبدأ الذى يحتم الكفاح المستمر ، فقد أدلى فى آخر حديث له قبل وفاته فى سبتمبر ١٩٦٢ ببعض المبادئ التى لم يحد عنها طوال حياته ، فيقول : إن مؤلفى الروايات والقصص بحاجة شديدة إلى ٩٩ فى المائة موهبة وقدرة ! و ٩٩ فى المائة نظاما وعلما ! وإن على الروائى ألا يقنع بما يكتب ، لأن ما حققه لا يمكن أن يكون الكمال بعينه ، وأن من ضرورات عمله أن يسعى جادا إلى الارتقاء إلى أرفع مما يحسبه نهاية قدرته . ولا جدوى من محاولة التفوق على معاصريه أو سابقيه . لأنه لا وجه للمقارنة بينه

وبينهم ، وإنما عليه أولا وقبل كل شيء – أن يتفوق على نفسه ! ويؤكد فوكنر أنه كاتب هاو وليس من الأدباء المحترفين ، فهو لا يلزم نفسه كتابة عدد من الصفحات كل يوم ، فذلك على حد قوله : « لن يمنح عملك الأدبي أى مذاق . نعم إن التأليف عمل شاق ، لكن ذلك لا يمنع أن يصبح متعة وتسلية ، وقد كان كذلك بالنسبة لى » .

يفرق فوكنر بين الكاتب كإنسان فى حياته اليومية ، وبينه كفنان يملك وضوح الرؤية وعمق البصيرة ما يجعله يرى أبعد من الإنسان العادى ، لذلك يتحتم الفصل بينهما ، فالكتابة نبت الخيال ، وهى رهينة بما يوحى به الخيال ويشكله ، وما على الكاتب إلا أن يسلس قياده لشياطين الخيال . ولكن فوكنر لا ينادى بأن ينتحى المؤلف مكانا قصيا ، أو ينعزل فى برجه العاجى بعيدا عن البشر ، لينتج شيئا له قيمة ، فالعمل الفنى – كما يعتقد فوكنر – إذا كانت له قيمة حقيقية – يمكن كتابته هنا أو هناك – أو فى أى مكان آخر . لا يؤمن فوكنر بوجود الكتاب الذين ترتفع مؤلفاتهم عن مستوى الجماهير . وإنما هذا موقف يتخذه بعض الكتاب عزاء لهم ، وطمأنة لنفوسهم ، لذلك يؤكد فوكنر أن الكتابة الجيدة تجد قراءها دائما ، وبالرغم من السيل المنهمر من المطابع يحمل جفاء النثر الردىء ، فإن الكاتب الأصيل لابد أنه واجد جمهوره ذات يوم . ولقد يحتاج فى بداية حياته إلى مهنة يكتسب منها انتظارا لما قد يكسبه من أدبه ، لكن لا بأس من هذا طالما أنه يملك القدرة والموهبة على الاستمرار والتقدم .

يؤمن فوكنر أنه ليس من اللائق بالكاتب أن يحمل غيره عبء متاعبه المادية : كأن يلجأ مثلا إلى مؤسسة تقدم جوائز للتفرغ . فلم ير فى حياته عملا طيبا يخرج إلى عالم الأدب من يد إنسان يعيش على هبة تفرغ ! والمؤلف الحقيقى لا يعوزه سوى القلم والورق لكى يمارس مهنته وهوايته . وهو يربأ بنفسه أن يتقدم إلى منظمة تعينه ماديا ، لأنه لن يجد وقتا يضيعه فى أمثال هذه المساعى . لذلك فالكاتب المزيف هو الذى يحدث الآخرين بأنه لا يجد وقتا للكتابة أو أنه لا يلقى لقمة العيش ! فهذا النوع من المؤلفين لا يدرك قيمة احتمال الإنسان للمشاق والمكاره . . أما المؤلف الحقيقى الأصيل فلا شيء يقضى عليه سوى الموت ، وهو لا يفكر فى إحراز النجاح أو فى كسب المال . . لأن كل وقته منصرف للكتابة ، ولا شيء سواها . والنجاح – فى نظره – كالمرأة تماما إذا ركعت لها ركلتك وهجرتك ! والمعالجة الفريدة لهذا الموقف هى إهمال النجاح ، والتعالى عليه سواء أتى أو لم يأت ! عندئذ يلين النجاح ويخضع ويركع بدوره تماما كالمرأة !

لم يلهث فوكنر وراء النجاح والشهرة كما يفعل بعض الكتاب الذين يظنون أن الكتابة عن مضامين عالمية وغير محلية – تمكنهم من الانتشار العالمى السريع ، فالعبرة ليست بنوعية المضمون ولكنها بصدق التجربة الفنية وقدرتها على التجسيد الدرامى للمضمون الفكرى سواء كان عالميا أو محليا : فالشكل الفنى هو الأداة الفريدة القادرة على نقل المضمون المحلى إلى المجال العالمى ، لكى يتذوقه الإنسان فى كل زمان ومكان . وقد كان فوكنر مغرقا فى المحلية ، بل إنه ابتكر المقاطعة الخيالية التى أسماها يوكنباتاوفا وعاصمتها جيفرسون ، لكى يكثف فيها كل الخصائص المميزة للحياة فى أعماق الجنوب الأمريكى بالذات ! لكن الروح المحلية لم تؤثر على نظرته الشاملة للكون والأحياء ، فقد رأى العالم كله من خلال يوكنباتاوفا ، وبذلك أثبت أن المحلية والعالمية فى الأدب عبارة

عن وجهين لعملة واحدة هى الإنسانية . تأكدت هذه الحقيقة فى كل رواياته التى كتبها فيما بعد مثل « النجع » عام ١٩٤٠ و « المدينة » ١٩٥٧ و « البيت الكبير » ١٩٥٩ وهى عبارة عن ثلاثية تحكى قصة صعود عائلة سنوبس وسطوتها فى مدينة جيفرسون الخيالية . هذا بالإضافة إلى مجموعات القصص القصيرة التى نشرها فى ثلاثة مجلدات عام ١٩٥٨ .

كل هذه الروايات والقصص القصيرة توضح ارتباط فوكنر بنظرته الشاملة إلى الكون . وهى نظرة منحت أعماله مذاقها المميز . وفى الوقت نفسه لم تصب هذه الأعمال بالتكرار والرتابة نتيجة للنظرة ذات البعد الواحد . كان فوكنر خصبا وغزيرا سواء فى فنه أو فكره ؛ لذلك كان كل عمل له بمثابة إضافة للتراث القصصى الذى تركه ، وإضافة أيضا لتراث الرواية العالمية .

٦٦ جيمس برانش كابل James Branch Cabell 66

(١٨٧٩ - ١٩٥٨)

جيمس برانش كابل روائى أمريكى استخدم مزيجا من الأسطورة والرومانسية ، لكى يعبر فنيا عن آرائه فى المجتمع المعاصر. ونظرا لأنه خلق العالم الخيالى الخاص بأعماله ، والذى لا يخضع للمواصفات والقوالب الاجتماعية الواقعية – فقد استطاع أن ينطلق فى التعبير عن كل نواحى الحياة بما فيها الجنس لدرجة أن جمعية محاربة الرذيلة فى نيويورك وقفت موقفا عدائيا صريحا من روايته « جيرجن » ١٩١٩ ونجحت فى تقديمه للمحاكمة ، لكن عندما فشلت المحاولة اكتسب شهرة عريضة . وحطمت روايته كل الأرقام القياسية للتوزيع ! تدور أحداث معظم رواياته فى بقعة خيالية تدعى بويس تيسم ، ولكنه يعكس من خلالها تحليله لتاريخ بلدته وأخلاقياتها ، وعاداتها ، وخلفياتها . ومناظرها التى اختبرها بنفسه ، فلم تكن روايات كابل أدبا هروبيا ، بل كانت هذه البلدة الخيالية أرضا للقاء الحقيقى بين كابل وقرائه للنظر إلى المجتمع المعاصر من زوايا جديدة . وليست الحرية الجنسية التى يمارسها سكان بويس تيسم سوى وسيلة للسخرية من القيود التى تحد من انطلاق المجتمع الأمريكى إلى آفاق الحضارة الحقيقية . يكفى التدليل العملى على ذلك أن الأمريكيين فى ذلك الوقت عجزوا عن التفريق بين الحرية والإباحية !

ولد جيمس برانش كابل فى مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا ، كانت عائلته من أوائل العائلات التى استوطنت هذه الولاية . وتدور بعض دراساته المستفيضة حول عائلته والعائلات الأخرى فى فرجينيا ، شغل كابل عدة مناصب رئيسة فى الصحافة وفى جمعيات علوم السلالات والأجناس . ظهر أول كتاب له عام ١٩٠٤ بعنوان « ظل النسر » وفى العام التالى بدأ فى كتابة « الجرأة والإقدام » الذى صدر عام ١٩٠٧ ، وكان هذا الكتاب نقطة تحول فى تفكير كابل عندما ضايقته مشكلات الجغرافيا المحلية فى منطقة آبار تانبريدج التى اتخذ منها خلفية وصفية لأحداث روايته على حين لم يرها هو شخصيا على الإطلاق ! منذ ذلك الحين قرر أن تدور

رواياته فى عالم من صنع خياله بحيث يتحكم فى كل مواصفاته بدون أن يحاسبه أحد على ذلك . هنا ابتكر إقليم بويس تيسم الذى بدأ فى سرد تاريخه ابتداء من عام ١٢٣٤ إلى عام ١٧٥٠ ، واستطاع كابل أن يمزج القوانين والتقاليد والأساطير فى نسيج قصصه المتتابعة .

كانت اللغة التى استخدمها سكان المدينة الخيالية مزيجا غريبا من الفصاحة والإيجاز والتهكم ! تميز سلوكهم بالرقة والتهذيب ، وأخلاقياتهم الجنسية بالحرية والانطلاق والبساطة ، ومن الصعب أن نتهم رومانسية كابل بأنها من النوع الهروبى ، لأن الخيال المحض ليس كل شىء فى القصص ، بل هناك لمسات متتابعة من الصدق الفنى والواقعية الكاشفة ، والنقد الذى يصل إلى درجة المرارة ! وهى اللمسات التى رأى فيها القارئ العادى شيئا من الملل . يقترب فكر كابل كثيرا من مذهب الشك فى الفلسفة ، وطالما قارنه النقاد بأناتول فرانس . يتضح هذا الموقف الفكرى من النهاية التى تصل إليها كل شخصياته ، وتوحى باللامعنى واللاجدوى ، فعلى الرغم من أن أبطاله ينجحون فى إقامة علاقات غرامية لا نهاية لها مع أنواع مختلفة من النساء ، وعلى الرغم من اعتزازهم بسلالاتهم التى تنتمى إلى الأسر الأوروبية العريقة – فقد فشل كل هذا فى منح حياتهم أى معنى أو جدوى !

لم تبدأ شهرة كابل إلا برواية « جيرجن » ١٩١٩ بسبب الضجة الكبيرة التى أثارتها جرأتها وإنتصارها على الذين حاولوا منع صدورها . وهذه الرواية تشكل الحلقة الأولى فى سلسلة الروايات التى تدور أحداثها فى البقعة الخيالية بويس تيسم . يتزوج بطل الرواية جيرجن صاحب مكتب (الرهونات) الذى بلغ منتصف العمر زوجة مقلقة للراحة تختفى فجأة ، فيذهب للبحث عنها . لم يكن هذا البحث فى حقيقته سوى محاولة للعثور على شبابه الذى مضى ! ومن خلال السحر يجد نفسه وقد عاد إلى سن الواحدة والعشرين ، مما يمكنه من خوض مغامرات غريبة تحتوى على زيارات إلى السماء والجحيم حيث يقابل عشيقة سابقة له ، ويتعرف على شخصيات أسطورية . فى النهاية يرجع إلى بيته حيث يجد زوجته هناك ، ويدرك أن سعادته تكمن فى الإذعان لحقيقة سنه ، ولسيطرة زوجته عليه ، فلا مفر من أن يصبح تحت إمرة زوجته التى لا راد لقضائها !

يمزج كابل شخصيات أساطير ما قبل الميلاد والعصور الوسطى بشخصيات قادمة من كتب العقيدة المسيحية ، لكى يبلور وحدة التاريخ الإنسانى . ومع ذلك فقد اكتشف جيرجن عبثية هذا التاريخ الذى عجز عن استخراج المعنى الحقيقى منه . لكن هذا يناقض التفسير الذى كتبه كابل فى مقدمة إحدى طبعات الرواية بعد ذلك وقال فيه : إن الذين اتهموا الرواية بالإباحية لم يفهموا معناها الحقيقى ؛ فقد كانت المغامرات التى قام بها جيرجن أكبر دليل على فشل نظام تعدد الزوجات ، وعلى عدم جدوى العلاقات الجنسية خارج الحياة الزوجية ! هذا يؤكد أن كابل كان روائيا واقعيا استخدم الأسطورة الرومانسية ، لكى يقفز منها إلى أرض المجتمع الحقيقى بكل عيوبه وأمراضه . ناقش السعادة الزوجية ، والمستويات الأخلاقية المتعددة ، والمفاهيم الفلسفية السائدة بروح تهكمية تذكرنا بأناتول فرانس ، واستطاع كابل أن يغطى بثقافته العريضة ما يمكن أن يحمل شبهة الإباحية فى رواياته . وقد علق أحد النقاد على الموجة الجنسية عنده بقوله : إنها كانت تهدف أساسا إلى تحطيم المفاهيم العاطفية التى سيطرت على تفكير الجنوب الأمريكى والتى صورت المرأة فى صورة النقاء المثالى الذى ينأى عن أى رجل يحاول الاقتراب منه ، لكن من الواضح أن الدعوة إلى الإباحية لم تكن لتخطر على بال كابل !

كانت حياة كابل نفسه جادة إلى أقصى حدود الجدية حيث عاش فى مسقط رأسه ريتشموند . وكتب ملحمته الضخمة بويس تيسم التى بلغت ثمانية عشر مجلدا تشكل سلسلة روائية معقدة ومتشعبة تعتمد على حياة البطل دوم مانويل التى تقوم بدور العمود الفقرى للأحداث من خلال تتبع الروائى لشجرة عائلته ، والسلالة التى جاء منها . هذه الروايات كالآتى : « وراء الحياة » ١٩١٩ ، و « دومنى » ١٩١٣ ، و « الفروسية » ١٩٠٩ ، و « جيرجن » ١٩١٩ ، و « خط الحب » ١٩٠٥ ، و « الجرأة والإقدام » ١٩٠٧ ، و « الساعة المحددة » ١٩١٦ ، و « حبال الغرور » ١٩٠٩ . . إلخ من سلسلة الروايات التى ذكرناها هنا طبقا لتسلسل أحداثها وليس طبقا لتاريخ كتابتها . وهى كلها تتبع المنهج الخيالى نفسه كما نجد مثلا فى رواية « معنى النكتة » ١٩١٧ التى تدور أحداثها الكوميدية حول الكاتب الأديب فيلكس كيناستون الذى استطاع بسحر قرص مكتوب بالهيروغليفية أن يهرب إلى عالم خيالى يطارد فيه معشوقته المغرمة بتبديل صورها وتغييرها ! لكنه ينتهى مثل جيرجن إلى العودة إلى منزله حيث زوجته فى انتظاره !

ظل كابل يكتب القصص والمقالات حتى عام ١٩٥٥ ، ومن الواضح أن شهرته الأدبية قامت أساسا على مسلسلته الخيالية فقط ، لكن هذا لا ينفى أنه كان يملك شيئا فى ذهنه ووجدانه يريد توصيله إلى القارئ ، وقد نجح فعلا فى هذه المهمة من خلال أعماله التى تجمع بين الإثارة والتناسق . ساعده فى ذلك وعيه الحاد بأسرار حرفة الرواية ، ولكن وقع فى خطأ مزج الكوميديا التى تسخر من المواقف الجنسية ، فى الوقت الذى كان يريد فيه أن يوصل مفاهيمه الجادة فى هذا الشأن إلى القارئ . وربما اتهامه بالإباحية كان نابعا من مزجه الفكاهة بالجنس . لم يحاول أن يعالج الجنس فى جوهره الثابت ، بل ارتبط أكثر بمظاهره الاجتماعية ، ولذلك بمجرد أن تغيرت نظرة المجتمع إلى الجنس تضاءل الاهتمام والإقبال على رواياته . لم يشفع له تشجيع النقاد الطليعيين له فى عصره مثل هـ . ل . منكن وإدوارد واجنكت . وخاصة أنه وقع أسير أفكاره التى تكررت فى رواياته ، لذلك فقراءة رواية واحدة مثل « جيرجن » تكفى كى يحصل القارئ على فكرة واضحة عن إنجازه الروائى ككل . وعندما لم يحاول كابل أن يحطم الأسوار الثابتة التى أحاطت بأفكاره فإنه كتب على نفسه ألا يخرج عن حدود عصره ، لذلك أصبحت قيمته الآن تاريخية أكثر منها أدبية : أى أنه ينتمى إلى تاريخ الرواية الأمريكية أكثر من انتمائه إلى مبادئ التذوق الفنى .

٦٧ ترومان كابوت — 67 Truman Capote

(١٩٢٤ – ....)

ترومان كابوت روائى قصصى أمريكى معاصر ، اشتهر بتجسيده الصراع بين الفرد المتمرد والمجتمع التقليدى الراكد ، ويشترك هو ومعظم الروائيين الأمريكيين فى تمجيد روح البراءة البدائية ، حتى لو لم يناصر المجتمع هذه الروح . تتحرك شخصياته فى جو خاص من العفوية والغرابة بل الشذوذ ، لكن العواطف والمشاعر الرقيقة هى النغمة المميزة للمواقف والشخصيات .

وترومان كابوت أديب أمريكى قح بمعنى أننا لا نشعر بأى تأثيرات أوروبية عليه ؛ فهو ينتمى إلى التراث الأدبى الذى أرساه مارك توين وغيره من الرواد الأول . لا يلجأ إلى الإثارة المفتعلة ، بل يتخذ أبناء المدن الصغيرة مادة لقصصه . ويضفى عليهم حبه وعطفه وخاصة على عاثرى الحظ منهم . يستأثر الصبية عنده بالنصيب الأكبر من الدراسة والتحليل ،وأحيانا يتخذ منهم أبطالا لقصصه ، كما فعل مارك توين قبله ، فهو يرى فيهم تجسيدا حيا لروح البراءة البدائية ، والبساطة العفوية التى لم تلوثها تعقيدات المدنية المادية الحديثة .

ولد ترومان فى نيوأورليانز ، وتلقى تعليمه بنيويورك ، بدأ مستقبله الأدبى برواية « أصوات أخرى . غرف أخرى » عام ١٩٤٨ ، ثم « قيثارة العشب » ١٩٥١ ، كما كتب القصة القصيرة أيضا مثـل « شجرة الليل » ١٩٤٩ ، و « الإفطار فى مطعم تيفانى » ١٩٥٨ . لم يقتصر نشاطه على التأليف الأدبى فقط ، بل كتب مجموعة من المقالات تناول فيها مختلف مناحى الحياة من أدب وفن وفلسفة وعلم نفس واجتماع ، مما يدل على سعة أفقه واطلاعه . فى عام ١٩٦٦ أصدر كتابا بعنوان « مع سبق الإصرار » وفيه قدم تحليلا نفسيا شاملا للدوافع الكامنة وراء سلوك المجرم الذى يرتكب جريمة القتل الجماعى بدون أن تهتز نفسه لأية خلجة من خلجات تأنيب الضمير !

فى رواية « أصوات أخرى ، غرف أخرى » يتخذ كابوت من صبى بطلا لروايته يجسد من خلال الحقيقة

الناصعة أو البراءة التى تنتمى إلى جنة عدن . وبسبب هذه البراءة المطلقة فإنه يقع ضحية المجتمع الذى تلوث بأدران المدنية وتعقيداتها . يتفق كابوت فى هذا الخط الفكرى والدرامى مع معاصريه الذين يجسدون البراءة فى أبطالهم الصبية من أمثال جين ستافورد فى روايتها « أسد الجبل » ، وجيمس بيردى فى رواية « ٦٣ ميدان الحلم » ويبدو أن البراءة لا تكشف عن وجهها الحقيقى إلا فى حضور قوى الشر بحيث تصبح لقمة سائغة لها .

أغرم كابوت بوضع أبطاله فى مواجهة المجتمع لكى يرى نتيجة هذه المواجهة . وهى نتيجة غالبا ما تكون فى غير مصلحة بطله ، أثر هذا من ثم على الشكل الفنى لرواياته وقصصه : فالأضواء كلها مركزة على الشخصية المحورية ولا يظهر أى عنصر داخل دائرة الضوء إلا إذا عاملته هذه الشخصية بطريقة ما ، ومن ثم فإن البطل يشكل العمود الفقرى للأحداث والمواقف : أى أن الرواية تدور حول تحركاته ومغامراته وتطور شخصيته بفعل احتكاكه مع الآخرين .

كان هذا المنهج الروائى نتيجة لتأثر كابوت بتقاليد الأدب الأمريكى التى تحتفى احتفاء غير عادى بروايات الشطار المغامرين الذين يجوبون الآفاق ، وينتقلون من ولاية إلى أخرى بحثا عن المعرفة والحكمة والخبرة . وبهدف مساعدة الآخرين دون انتظار لجزاء أو مكافأة ! فهم يجسدون روح الإنسانية العفوية الكريمة التى لم تتلوث بأدران الأنانية والجشع وحب الذات . وبطل كابوت فى قصة « الإفطار فى مطعم تيفانى » من هذا النوع الذى يفيض دعابة ومرحا على من حوله ، لذلك يتبعه التفاؤل والإقبال على الحياة أينما حل . لا يهم ماذا يمتلك من متاع هذه الدنيا طالما أنه يشع بهذه الحيوية الدافقة التى لا يمكن أن تقدر بأى ثمن . يكفى أنه قادر على منح الأمل للآخرين الذين طحنتهم الحياة بفعل الضغوط المادية ، وهو لا يملك بيتا تقليديا للعيش فيه ، وإنما بيته عبارة عن قلوب الآخرين التى يسكن فيها . وذلك الحلم البعيد الذى سيتحقق يوما عندما يصل إلى نهاية تجواله .

على الرغم من أن ترومان كابوت ينتمى إلى الجنوب الأمريكى بكل تراثه وثقافته ولغته فإنه رفض أن يحد أدبه بالحدود الجغرافية المحلية التى أغلقت على بعض معاصريه من الجنوب من أمثال كارسون مكالرز ، فقد أصر على تنويع نغماته من رواية إلى أخرى بحيث انتقل من جو الأحلام الغائمة التى تطارد شخصياته فى « أصوات أخرى ، غرف أخرى » إلى الجو الرومانسى المضىء بأنوار اليوم المشرق فى « قيثارة العشب » إلى قصته المرحة الكوميدية ، وبطله هولى جولاتيلى فى « الإفطار فى مطعم تيفانى » . لعل السمة المشتركة بين هذه النغمات المختلفة تتمثل فى أسلوب كابوت الذى يتميز بالدقة والرقة فى آن واحد ، لكن هذه الدقة لا تؤثر تأثيرا ضارا على انطلاقات الخيال عنده ، إذ إن احترام كابوت للكلمة أو اللفظ لا يمثل قيدا عليه بقدر ما يقدم له إطارا دقيقا لكى يرتب داخله عناصر قصته . ساعده هذا على ألا ينحرف مع تيار اللاوعى عند شخصياته ، كما يحدث مع بعض كتاب القصة السيكلوجية الذين ينسون مهمتهم الفنية ويتحولون إلى محللين نفسانيين . كان وعى كابوت بضوابط الأسلوب الأدبى حادا بحيث فرضها على كل عناصر القصة عنده من غير أن يقتل انطلاقات الخيال والرومانسية عنده .

أدى نجاح كابوت جماهيريا إلى إعداد روايته « قيثارة العشب » دراميا وتقديمها على أحد مسارح برودواى . جسدت المسرحية جو الملل الرتيب الذى يعيشه سكان المدن الصغيرة ، ولم تحاول أن تخرج عن نطاق الواقعية

الصارمة ، إذ فى النهاية تعود كل شخصية إلى حياتها العادية المضجرة التى لا يحدث فيها أى جديد . كانت المسرحية زاخرة بالعواطف الرقيقة النابعة من روح النص الروائى . يعتمد الموقف الرئيسى فيها على هرب عانس مع بعض (عاثرى الحظ) من أبناء المدن الصغيرة الذين ينتمون إلى مستواها النفسى والفكرى نفسه ، والذين يتخذون مأوى مؤقتا فى بيت خشبى فى الغابات . كان هذا المضمون جذابا بالنسبة للجمهور الأمريكى بحيث أقبل على المسرحية وأعجب بها دون تحفظات ، لكن رقة العواطف وجاذبية الجو المحلى وغرابته لم تستطع أن تمنح « قيثارة العشب » الطاقة الكافية لكى تصبح مملوءة بالحيوية الدرامية وخاصة إذا علمنا أن هذه الحيوية كانت كامنة أصلا فى النص الروائى .

أضفى كابوت على شخصياته سواء فى النص الروائى أو النص المسرحى – عطفا باديا ، ولم يحاول أن يهاجم ذلك العالم التقليدى الممل الذى جاءت منه شخصياته الرئيسة ، وعادت إليه بصفة دورية مثل تلك الأخت التى حكم عليها بالانهيار بسبب حياتها المضطربة جنسيا ، وذلك الغلام المراهق الذى لا يعلم ماذا يفعل ؟ وماذا يريد ؟ وخادم العائلة الذى لا يرتكب إلا كل ما هو خطأ ! وإذا اعتبرنا التمرد صفة من صفات هذه الشخصيات فهو تمرد فاتر لا يصدر إلا عن أشخاص خائرى الهمة فى معظمهم ، إذ إنهم لا يظهرون إلا القليل من الحيوية وروح الانطلاق باستثناء المساعدة التى قدمها قاض محال إلى المعاش للاجئين، إلى جانب شىء من التبجح والتفاخر الكاذب من جانب خادمة زنجية تصر على أنها من نسل هندى . وحينما أعلن المتمردون عن تراجعهم وعادوا إلى منزل الأخت القاسية المتغطرسة فإنهم قد عاذوا مرة أخرى إلى مجتمع لم يتنكروا له من قبل قط .

كانت « قيثارة العشب » فى ظاهرها مسرحية عن عملية هرب انتهت بنوع من الانتصار للبراءة البدائية التى تمثل النغمة المفضلة عند كابوت ، لكن الواقع الدرامى يؤكد لنا أن الهرب لم يؤد إلى انتصار حقيقى لتلك الروح ، لأن الشخصيات لم تغادر بيتها قط ، سواء بروحها أو بعقلها . وبرغم هذا كانت عودتها إلى القرية نوعا من تجسيد روح الاستسلام الوديع والعذب التى قد تمثل جانبا من جوانب البراءة البدائية . على أية حال فإن الإعداد المسرحى الذى قام به كابوت لروايته « قيثارة العشب » جعل منها مسرحية قوية صارمة بصورة بسيطة مختصرة أكثر منها مسرحية عقائدية تدافع عن فكرة معينة . وهى مسرحية تحتوى على الكثير من عناصر التسلية برغم تجنبها لروح الهزل أو السخرية التقليدية .

اختفت روح السخط من الأدب الأمريكى فى الخمسينيات بسبب انقسام العالم إلى معسكرين تدور بينهما الحرب الباردة التى تحتم عدم التهجم على كل ما هو أمريكى ، وبسبب ولع الناس بالحماسة الثورية الطنانة ، والانتعاش الاقتصادى العام الذى تمتعت به أمريكا وحدها فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وأيضا بسبب تحقيقات الكونجرس التى كانت بالمرصاد لأى تسيب أو تلاعب . كل هذه العوامل لم تترك للأدب فرصة الاندفاع إلى أتون السخط والرفض بالشكل الحاد المتعارف عليه ، من هنا انجذب الأدب بصورة مسرفة إلى المراهقين والأفراد المتخلفين والشواذ السذج وخاصة بعد موجة الكوميديات التى سادت فترة الحرب للترفيه عن الجمهور . كان كابوت يمثل هذا الاتجاه ولكن فى أصالة بعيدة عن الارتجال والكسب التجارى . صور هذا الاتجاه المجتمع الأمريكى باعتباره فردوسا للأطفال ، لكنه المجتمع الذى يعيش بين الغابات والبحيرات

والصحارى والتلال والوديان بعيدا عن تعقيدات المدنية المادية والصناعية . يقول الناقد جون جاسنر : إنه على الرغم من أن لاجئى كابوت قد اخترعوا أصلا من أجل النص الروائى – فإنهم ينتمون إلى نمط معتاد من بُلْه المسرح الأمريكى بحيث يمكن أن نعتبرهم من ذوى القلوب البسيطة النقية الذين يمثلون الأغلبية الديموقراطية وملح الطعام الذى بدونه يدب الفساد فى الأرض فورا !

برز الاتجاه نفسه فى كتاب كابوت « مع سبق الإصرار » فقد تعاطف هو وشابان ارتكبا جريمة بشعة من جرائم القتل الجماعى بعد أن تتبع الدوافع السيكلوجية التى أدت بهما إلى ارتكاب هذه الجريمة . أوضح بقدر إمكانه أنهما كانا ضحية الظروف الأسرية والاجتماعية المحيطة بهما ، فالإنسان هو نتاج بيئته . ركز كابوت على الجانب السيكلوجى بحيث أبرز الجوانب المعقدة للشخصية الإجرامية التى تمثلت فى شخصيتى بطليه فى آن واحد : فكل منهما على حدة لا يمت إلى عالم الإجرام والقتل بصلة . لكن بمجرد اجتماعهما معا وتعاملهما معا تتقمصهما الشخصية الإجرامية النابعة من وحدة الظرف والهدف والمصير ! لذلك يكمل كل منهما الآخر ، فهما فى الواقع شخصية واحدة ينتهى بها المصير إلى الإعدام .

وعلى الرغم من أن كابوت لم يقصد بهذا الكتاب أن يكون رواية – فقد كان دراسة سيكلوجية لهذه الحالة ، إلا أن أسلوبه الأدبى الدقيق قد جعل من كتابه عملا أدبيا مثيرا ومشوقا ، لذلك أخرجته السينما الأمريكية فى فيلم ناجح . هذا يدل على أن ترومان كابوت لم ينس وظيفته كأديب حتى وهو يكتب دراسة سيكلوجية بحتة على حين ينسى بعض الأدباء أدواتهم الفنية إذا تعرضوا للعناصر النفسية فى أعمالهم الأدبية . وقد ساعد هذا الوعى الأدبى الحاد على منح أعمال كابوت شخصيتها المميزة .

٦٨ ويللا كاثر | 68 Willa Cather

(١٨٧٦ - ١٩٤٧)

ويللا كاثر روائية أمريكية رائدة فى مجالها الأدبى ، جعلت من رواياتها مرآة لروح الريادة واكتشاف الحدود الجديدة التى عرفت بها الأجيال الأولى من المهاجرين إلى الأرض الجديدة ؛ لذلك كانت رواياتها تخلو من العقد والرواسب التى تؤثر فى سلوك الشخصيات التى ظهرت فى روايات الجيل التالى لمس كاثر : فالرواد الذين آلوا على أنفسهم أن يقيموا الحياة فى هذه البقاع الجديدة ليس عندهم الوقت الكافى لإجترار ذكرياتهم وآلامهم ؛ فالمستقبل هو شغلهم الشاغل ، أما الماضى فليس فيه ما يشدهم إلى الوراء ! وما ينطبق على الرجال ينطبق بدوره على النساء فى هذا الصراع التاريخى مع البيئة والطبيعة الوحشية قد يقول النقاد : إن روايات ويللا كاثر كانت تخلو من الصراع الدرامى بمفهومه الحديث ذى الأبعاد المتعددة ، لكننا نستطيع القول بأنه يكفى روايات ويللا كاثر أن تبلور صراع الإنسان من أجل حياته الجديدة : قد يكون صراعا مباشرا وواضحا وساذجا فى بعض الأحيان ، لكنه صراع لم يخل من تاريخ البشرية على مر عصورها . كان من الطبيعى أن تمجد ويللا كاثر صفات الإقدام والشجاعة والجرأة والبراءة والانطلاق وغيرها من الملامح البطولية فى شخصياتها التى استمدتها من المهاجرين القادمين من بوهيميا وبولندا وألمانيا والسويد وروسيا ، هؤلاء الرواد الذين شقوا الأرض فى نبراسكا بحثا عن المحصولات والمعادن ، لكن نظرهم إلى الأرض لم يمنعهم من تجسيد رؤيتهم الخاصة بالمستقبل على هذه الأرض البكر !

ولدت ويللا كاثر فى فرجينيا . قضت طفولتها المبكرة فى مزرعة أبيها فى نبراسكا . بعد أن تلقت تعليمها الابتدائى فى المنزل — ذهبت للالتحاق بالمدرسة العليا فى نبراسكا التى أعقبتها بإكمال دراستها فى جامعة نبراسكا . كان أول عمل لها بعد تخرجها إنما هو الاشتغال بالصحافة فى بيتسبرج ، ثم تركت الصحافة إلى تدريس اللغة الإنجليزية ، ولكنها عادت إليها مرة أخرى فى نيويورك كمديرة لتحرير إحدى المجلات الشعبية . وابتداء من عام

١٩١٣ كتبت أولى رواياتها الناجحة « يا لهؤلاء الرواد » . كانت البداية قوية بحيث اعتبرها النقاد من أهم كتاب القصة الذين برزوا فى تلك الفترة ، لم تقتصر شهرتها على الداخل فحسب ، بل انتشرت خارج حدود الولايات المتحدة وخاصة فى أوروبا ؛ فقد كان اقتصادها فى التعبير عن الشطحات العاطفية لشخصياتها ، وأسلوبها المتزن الرشيق ، وفكرها الناضج – من الملامح الأساسية لرواياتها التى اختلفت اختلافا جذريا والروايات الأمريكية التى اشتهرت فى تلك الفترة ؛ لذلك أصبحت رواياتها من كلاسيكيات الأدب الأمريكى مثل « حبيبتى أنطونيا » ١٩١٨ ، و « سيدة ضائعة » ١٩٢٣ ، و « ظلال على الصخرة » ١٩٣١ وروايتها « الموت يأتى لرئيس الأساقفة » التى كتبتها عام ١٩٢٧ ، وحققت أرقاما قياسية فى التوزيع ، ونالت احترام النقاد وتقديرهم على جميع المستويات . هذه الرواية أصبحت من العلامات المميزة على الطريق الذى شقته الرواية الأمريكية فى تاريخها غير القصير ، لكن لا تقل رواياتها الأخرى من ناحية الشكل والمضمون عن المستوى الراقى الذى بلغته هذه الرواية الشهيرة .

المضمون الفكرى :

لكى نتتبع الملامح الأساس لمضمونها الفكرى الذى شكل بدوره البناء الدرامى لرواياتها – يمكننا أن نأخذ ثلاثة نماذج من رواياتها : « حبيبتى أنطونيا » و « سيدة ضائعة » و « الموت يأتى لرئيس الأساقفة » :

فى الرواية الأولى نقابل جيم بيردن الذى أرسل – عندما كان فى العاشرة من عمره – إلى جديه فى نبراسكا ليعيش معهما بعد أن فقد والديه فى هذه السن المبكرة ، فى طريق رحلته عبر السهول الوسطى الواسعة يقابل عائلة من المهاجرين الفقراء من بوهيميا تدعى آل شيمرادا . كانت أنطونيا ابنة العائلة الصغيرة هى الفريدة التى تستطيع النطق ببعض الألفاظ والكلمات الإنجليزية . كان مقصد العائلة هو مقصد جيم نفسه إلى بلاك هوك حيث ابتاعوا خلسة مزرعة مهجورة ليس بها سوى كوخ لا يصلح لسكنى الحيوانات ! وكانت العائلة مكونة من الأب والأم والابن أمبروش البالغ من العمر التاسعة عشرة ، وأخيه ذى الأطوار الغريبة ماريك ، وابنة صغيرة تدعى بولكا بالإضافة إلى أنطونيا ذات الأربعة عشر ربيعا التى بدأت فى تعلم الإنجليزية من جيم عندما توثقت عرى الصداقة بينهما خلال جولاتهما المتكررة بين الغابات والأنهار وفى الوديان والسهول .

لا يستطيع رب العائلة شيمرادا تحمل عبء هذه الحياة الشاقة ، فينتهى به الأمر إلى الإحساس بفداحة الثمن الذى يدفعه يوميا ، فينعزل ، ثم يقتل نفسه هربا من هذا الكابوس ، لكن الحياة تستمر بفضل مساعدة الجيران ، وبالعمل الشاق الدءوب الذى ينهض به أمبروش وأنطونيا تتحسن أحوال العائلة وتلتحق أنطونيا بالعمل لدى أسرة هارلنج الثرية لتشرف على شئون الطبخ ، لكن طبيعتها المتمردة تدفعها إلى العمل مع أسرة كاتر ، فتكتشف فى وقت متأخر ما لهذه الأسرة من سمعة سيئة ، إذ يعمل ربها مقرضا للمال بالربا غير بعض المعاملات المريبة الأخرى ، ويحاول كاتر فى محاولة يائسة اغتصاب أنطونيا ، لكنها تفلح فى الذود عن شرفها ، وينتهى به الأمر إلى قتل زوجته والانتحار ! كانت صداقة جيم لأنطونيا تستمر فى الإجازات التى كان يحصل عليها من كليته . عندما طالت فترات غيابه ، وتعددت لدرجة أنها فقدت الصلة به – رحلت إلى دنفر بهدف

الزواج من كمسارى قطار ، لكنه يهجرها قبل عقد القران ، فتعود إلى منزلها بعد أن حملت منه !

تمضى الأحداث ، وتتوالى المواقف بحيث يتجدد اللقاء بين جيم وأنطونيا بعد عشرين عاما من آخر لقاء لهما ، لكن تتغلب الواقعية على الرومانسية هذه المرة ، فيجد جيم أنطونيا وقد تزوجت فلاحاً وأنجبت منه أطفالا عدة ، وتعيش حياة سعيدة قانعة . وعلى الرغم من أن أنطونيا تشكل الشخصية المحورية فى الرواية فإن المؤلفة تركز على اهتمامات فنية أخرى منها المناظر الطبيعية الخلابة والبرية ، وأصدقاء أنطونيا الذين ينتمون إلى جنسيات مختلفة ، وبذلك يبلورون الجذور الأولى للمجتمع الأمريكى ، هذه الشخصيات ليست مجرد أنماط ، وإنما تنبض بالحياة مثل لينا لنجارد زميلة جيم فى الجامعة ؛ كما أن هناك من المواقف الجانبية ما يعجز القارئ عن نسيانه مثل موت الأجير الروسى بافل ، والمطاردة المأسوية التى قامت بها مجموعة من الذئاب الجائعة وراء زحافة كانت تحمل عروسين وأقاربهما بعد عودتهما فى حفل الزواج كل هذه المشاهد والمواقف تبين صمود الإنسان فى وجه الطبيعة القاسية ؛ حتى تمكن أخيرا من فرض إرادته عليها .

أما رواية « سيدة ضائعة » فتركز أساسا على المجهود الذى بذله الإنسان الأمريكى فى سبيل تطويع هذه الأرض البكر المتمردة . كانت ماريان أورمزبى ذات التسعة عشر ربيعا قد سقطت على سطح صخرة فى أثناء تسلقها ، فكسرت قدماها ، وبعد أن ظلت طريح الأرض بلا حول ولا قوة طوال الليل أنقذتها جماعة كشفية يقودها الكابتن دانيال فورستر ، وهو أرمل يزيد عليها فى العمر عشرين عاما ، ومع ذلك تزوجته ! كان فوستر يعمل مقاولا لمشروعات مد السكك الحديدية ، ومن الرواد الأول الذين مدوا الخطوط التى تخترق منطقة الغرب الأوسط الأمريكى ، أما فى صدر شبابه فقد شيد بيتا فى بقعة خلابة تسمى سويت ووتر عندما كان سائقا للقطر على الخط الذى يعبر السهول العشبية الواسعة من مدينة نبراسكا إلى دنفر . وعندما تزوج للمرة الثانية ماريان اكتفى بقضاء الصيف فقط فى هذا البيت الريفى . وتشاء الأقدار أن يسقط فورستر من فوق حصانه سقطة تعجزه تماما عن العمل ، فيضطر إلى التقوقع تماما فى بيته الريفى ؛ مما يحدث فراغا مملا فى حياة ماريان الجميلة الرشيقة الجذابة .

كانت ماريان محل إعجاب جميع الجيران المتناثرين حولها وحبهم وخاصة ذلك الشاب المدعو نيل هربرت ابن أخى صديق الأسرة القاضى بومروى . لقد وجد فيها المثل الأعلى للأنوثة والفتنة والجاذبية ، لكنها لم تتجاوب هى ومشاعره ، بل أصرت على إقفال الباب فى وجهه ! ومع ذلك استمر فى عبادتها حتى فوجئ بالحقيقة المرة ذات يوم عندما اكتشف أنها غارقة حتى أذنيها فى احتساء الخمر ، ومما زاد الطين بلة أنها كانت على علاقة جنسية مع أعزب جلف فى منتصف العمر يدعى فرانك الينجر ! عندئذ فقط تحولت ماريان فى نظر نيل هربرت من معبودة الأحلام إلى مجرد امرأة ضائعة ! فلقد تلوث جمالها الفائق وطبيعتها الخلابة بأدران أرضية لم يفكر أنها ستمسها من بعيد أو قريب ذات يوم ! لم تستطع التغلب على غرائزها الحيوانية ، فيبتعد عنها نيل لسنوات طويلة بعد موت زوجها . وكان آخر ما سمعه عنها أنها ماتت فى كاليفورنيا بعد أن عاشت فترة زوجة ثالثة لثرى إنجليزى غريب الأطوار ؛

الموت يأتى لرئيس الأساقفة :

فى هذه الرواية تفرد ويلا كاثر صفحات وصفحات للمناظر الطبيعية والمشاهد الكثيرة التى تمر أمام أعيننا فى ولاية نيوميكسكو . وهذه الخلفية العريضة تلتحم هى والرحلات التبشيرية التى قام بها فى هذه الولاية فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر الأب فاليانت وأسقفه المعين حديثا الأب لاتور الذى أصبح فيما بعد رئيسا للأساقفة . وفى رحلاتهما عبر الصحراء فى طريقهما إلى مقر البعثة التبشيرية التى تبعد مئات الأميال - كانا يعتمدان فى تنقلاتهما على بغلين : كونتنتو وأنجليكا . واعتمادا على فهمهما العميق للشخصية المكسيكية والهندية فقد تمكنا من السيطرة على سير الأمور فى نيوميكسكو لدرجة أنهما أعادا إلى الأذهان سيطرة الكنيسة الكاثوليكية على مقدرات البلاد التى ازدهرت فيها . تناقل الأهالى الأساطير والخرافات حول المعجزات التى تمكنا من القيام بها ، وامتزجت هذه الأساطير بالتاريخ المرتبط بطرد الحكومة الأمريكية لقبائل النافاجوز من أراضيهم ، وتأكيد الكاهنين للأهالى بعودتهم الحتمية إلى أرضهم .

تتوالى المواقف ، فيقيم الأب فاليانت إرسالية جديدة فى كولورادو فى زمن التكالب بحثا عن الذهب ، ويبنى الأسقف لاتور كاتدرائية جميلة فى سانتا فى محققا بذلك حلمه القديم ، لكن من الصعب تقديم فكرة شاملة عن مضمون الرواية فى عرض موجز مثل هذا ؛ لأن الرواية عبارة عن بانوراما عريضة لمناظر نيوميكسكو البرية والصحراوية . وعلى الرغم من العواصف الرملية والجفاف القاتل فإن جمال الطبيعة يبدو للعيان فى مناظر قطعان الخراف التى ترعى بين العشب والكلأ ، وتشرب مياه الجداول العذبة ، وهى المشاهد التى تصفها المؤلفة بأنها جنة عدن الهندية . ولا يقتصر وجود الشخصيات الحية على الكاهنين فقط ، بل هناك شخصية كيت كارسون رجل الحدود الأسطورى الذى تجسد فيه المؤلفة كل الصفات التى عرف بها الرواد الأول من استقلال وكبرياء وشجاعة وثقة متناهية فى النفس .

فى روايات ويلا كاثر الأخرى تصور لنا أجيال الرواد جيلا بعد الآخر : ففى رواية « واحد منا » ١٩٢٢ توضح لنا كيف تقاعس الجيل الثانى عن تحقيق أحلام الآباء المؤسسين فى إقامة حياة مدنية فى أسرع وقت ممكن ؟ فقد قنع هذا الجيل بالتغنى بأمجاد هؤلاء الآباء ومحاولاتهم البطولية ، ونسى فى الوقت نفسه أن عليه الأعباء والمسئوليات نفسها بل أكثر ؛ حتى تنهض الحضارة التى أسسها الآباء . أما فى روايتى « أغنية القبرة » ١٩١٥ ، و « بيت الأستاذ » ١٩٢٥ فتتغنى ويلا كاثر بلحنها المفضل الذى يمجد صفات القوة والصبر والتحمل فى الصراع مع الطبيعة البرية التى لا تعرف الرحمة ، وفى الوقت نفسه تسعى جاهدة لكى تمهد المستقبل للأجيال القادمة . اتخذت المؤلفة من مناطق وسط وجنوبى الغرب مسرحا لهذه العمليات التاريخية ، لكن لم تقتصر على المسرح المعاصر للأحداث ، بل عادت إلى الماضى لتستقى منه الجذور الأولى ؛ كما وجدنا فى رواية « الموت يأتى لرئيس الأساقفة » عندما تتبعت البعثات التبشيرية الإسبانية فى مناطق جنوبى الغرب الأمريكى ، وكما فعلت بالنسبة للمهاجرين الفرنسيين فى مقاطعة كويبك الكندية فى رواية « ظلال على الصخرة » . دأبت ويلا كاثر فى كل هذه الروايات على تمجيد روح الكشف وبلوغ أبعد الحدود .

لكن من ناحية الشكل الفنى تعد ويلـلا كاثر روائية غير خبيرة بالضرورات الدرامية للبناء الروائى . ويبدو أن كل معلوماتها عن الرواية لا تخرج عن نطاق سرد « الحواديت » والأحداث التى تمجد شخصياتها التى تعجب بها . ومع ذلك كانت لها رؤية فنية خاصة بها تجاه الحياة والتطور والمستقبل ، وهى الرؤية التى منحت أعمالها الشخصية المميزة لها ، وبرزت بأسلوب فنى أكثر نضجا فى رواياتها القصيرة التى خلت من المواقف الجانبية ، والأنماط الثانوية ، والأحداث الزائدة على الحد ، بحيث تبلورت الرؤية كما فى قصة « الشباب والإشراق » ١٩٢٠ والروايات القصيرة الثلاث التى جمعت فى كتاب بعنوان « مصاير غامضة » ١٩٣٢ .

على الرغم من تمجيد ويلـلا كاثر لروح الإقدام والجرأة والانطلاق ، فإننا نلمح رنة حزن وأسى تغلف أسلوبها السردى ، لعلها ترجع إلى اعتقادها بأن أمجاد الماضى كانت تبدو دائما أروع من صراعات الحاضر . وبعد أن ذاعت شهرتها عالميا حاولت ويلـلا كاثر أن تكتشف لنفسها نظرية خاصة بها فى السرد الروائى وتكلمت عما أسمته بالرواية غير المنمقة التى حاولت بها الرجوع إلى الأسلوب التلقائى العفوى البسيط الذى لا يتكلف أى موقف أو حدث فى السرد ، وظنت بهذا أنها قامت بثورة مضادة ضد الروايات الأمريكية والإنجليزية المعاصرة التى ناءت بتفاصيل المذهب الطبيعى . وأتخمت بفلسفته المفتعلة فى أحيان كثيرة . كانت حساسيتها البالغة ضد المدرسة الطبيعية نتيجة لرغبتها الشديدة فى صبغ سردها بصبغة شعرية زاخرة بالحنين إلى الماضى أكثر من مجرد التسجيل الحرفى للتفاصيل الواقعية المعاصرة التى كانت تعد من أهم خصائص المدرسة الطبيعية . ولا شك فإن تاريخ الرواية الأمريكية سيسجل لويلـلا كاثر أن رواياتها كانت تجسيدا حيا للآمال والآلام التى مر بها الرواد الأول الذين وضعوا أسس الحضارة الأمريكية المعاصرة .

69 إرسكين كالدويل Erskine Caldwell 69

(١٩٠٣ - ....)

إرسكين كالدويل من كتاب الرواية والقصة القصيرة الذين استمدوا مضامينهم من الحياة فى الجنوب الأمريكى حيث التناقضات الاجتماعية والصراعات الفكرية تبدو فى أوضح صورة . جسد المزيج الغريب من الدين والجنس فى حياة البيض الفقراء الذين يقطنون ولاية جورجيا التى ولد وعاش فيها صباه . كانت رواياته من الصراحة والقسوة بحيث صدمت الذوق التقليدى السائد ، واتهم بالإباحية والدعوة إلى الانحلال الأخلاقى على حين كان هدفه هو تعرية المجتمع الجنوبى على حقيقته . أحدث الهجوم على رواياته نتيجة عكسية ؛ إذ بيعت منها ملايين النسخ ، وحطمت كل الأرقام القياسية للتوزيع ! واعترف النقاد بقدرة كالدويل على تجسيد الحياة الفولكلورية الخصبة للطبقات الشعبية بكل ما تحويه من دعابة وفكاهة ومرارة . كما برزت اتجاهاته الغاضبة ضد الظلم الاجتماعى الذى يحيل الحياة إلى جحيم مقيم لكثير من طبقات المجتمع . وقد نجح كالدويل فى مزج الفن بالفكر فى توليفة درامية لها خصائصها المميزة .

ولد إرسكين كالدويل فى مقاطعة كاويتا بولاية جورجيا لراعى كنيسة المدينة ، تلقى تعليمه العالى فى فرجينيا ، لم تقتصر حياته العملية على كتابة الرواية والقصة القصيرة ، بل اشتغل بالصحافة والكتابة للسينما ، ونجح فى هذه الميادين بسبب قوة الملاحظة الفريدة التى مكنته من فهم حقيقة حركة المجتمع ، وهى الموهبة التى برزت منذ أول رواية له « ابن الحرام » ١٩٢٩ التى قدم فيها لقطات حية للصراعات الساخنة التى دارت رحاها بين البيض الفقراء والسود المعدمين فى الجنوب . وقد أقيمت ضده قضايا اتهم فيها بالإباحية والانحلال ، لكنه خرج منتصرا من هذه المحاكمات عندما اكتشف الجميع أن هدفه الحقيقى كان إبراز كل مظاهر الانحلال الفعلى والظلم الاجتماعى ؛ لكى يحفز الناس على التخلص منها ! وبالفعل ساعدت رواياته القاسية العنيفة التى جسدت كل ملامح الانهيار والعنف فى إيقاظ الضمير الإنسانى فى الجنوب بعد أن راح فى سبات عميق بفعل الرواسب

الاجتماعية المتراكمة منذ أيام الهجرة الأولى إلى القارة الأمريكية . وعندما قامت جريدة « أطلنطا » عام ١٩٤٨ بعرض روايته « هذه الأرض نفسها » قالت عنه : إنه الفنان الذى يربط فنه بالإنسانية كلها ، ويهدف فى المقام الأول إلى العدالة الاجتماعية والحياة الكريمة لكل البشر .

لعل أهم روايتين تبرزان خصائص فنه القصصى هما « طريق التبغ » ١٩٣٢ ، و « أرض الله الصغيرة » ١٩٣٣ : فى الرواية الأولى يقدم كالدويل فلاحا من جورجيا يدعى جيتر ليستر مفلسا لا يستطيع زراعة أرضه بأى محصول . لم تستفد أرضه من عشقه لها فقد ظلت جرداء قحلاء ! يعيش فى فقر مدقع على جانب طريق التبغ مع أمه العجوز التى على وشك الموت جوعا ، وزوجته المريضة أبدا ، وابنيه ديوك وايلى ماى البالغين من العمر السادسة عشرة على حين كانت الابنة الثالثة بيرل قد تزوجت فى سن الثانية عشرة لوف بنسون عامل السكك الحديدية . وتسعى الأرملة الشابة بيسى رايس إلى الزواج من ديوك بأن تشترى له سيارة جديدة ، لكن الأمور تسير على نحو مأسوى ، فيقتل ديوك جدته ويحطم السيارة ، وتهرب بيرل من لوف بنسون ، فتذهب إيلى ماى للعيش معه بمنتهى البساطة والسعادة على حين يهلك جيتر وزوجته فى ليلة تركا فيها وحيدهما فاحترق كوخهما بمن فيه .

يقول النقاد : إن عائلة ليستر وجيرانها يمثلون مادة خصبة للتحليل النفسى ، وعلى الرغم من الطابع المأسوى الذى انتهت إليه ، فإن روح الكوميديا تكمن داخلها : يقول الناقد أوسكار كارجل : إن جيتر ليستر يرمز إلى عدد لا يحصى من الفلاحين المعدمين الذين يزخر بهم الجنوب ، وعلى الرغم من أنهم يمكن ألا يكونوا يجهله نفسه ، فإنهم يحملون فى داخلهم التناقضات التى تثير هى نفسها الشفقة والضحك فى آن واحد .

تحولت الرواية إلى مسرحية ناجحة عاز ١٩٣٣ ظلت تعرض لمدة ٣١٨٢ ليلة متوالية محطمة بذلك كل الأرقام القياسية السابقة فى مدة عرض المسرحيات . كتب كالدويل فى مقدمة المسرحية أن القارئ أو المتفرج لن يجد الجنوب القديم أو الجنوب الجديد ، أو الجنوب الرومانسى ، ولكنه سيجد أرضا ضاقت بمن عليها حتى بدأت تلفظهم الواحد بعد الآخر .

فى رواية « أرض الله الصغيرة » يقدم كالدويل قطاعا من حياة متسلقى الجبال فى جورجيا بكل ما تحويه من عدم استقرار وانحلال خلقى : فى الرواية يخصص البطل دخل أحد الفدادين لكى يذهب ريعه إلى الكنيسة ، ولكن عدم الاستقرار يؤدى إلى انتقال ملكية الفدان منه بسبب ضغوط الحياة الراهنة ، فلم تعد المثاليات بقادرة على الصمود فى وجه الحياة المادية القاسية . وهو الاتجاه الذى وجدناه نفسه فى قصصه القصيرة مثل : « بلد مملوء بالفجل » ١٩٣٣ وهى القصة التى وصفها الناقد ليو جيركو بأنها قد تكون أفضل قصة تدور حول القتل بدون محاكمة فى الأدب الأمريكى .

توالت أعمال كالدويل ، فكتب « رفيق الرحلة » ١٩٣٥ ، و « متاعب فى يوليو » ١٩٤٠ ، و « بيت فى الأراضى العالية » ١٩٤٦ ، و « يد الله القوية » ١٩٤٧ ، و « مكان اسمه إسترفيل » ١٩٤٩ ، و « الجانب الفكاهى » قصص قصيرة ١٩٥١ ، و « غزل سوزى براون » ١٩٥٢ ، و « مصباح لسقوط الليل » ١٩٥٢ ،

و « الحب والمال » ، ١٩٥٤ ، و « كلوديل إنجلش » ١٩٥٩ . وهي كلها تحمل الاتجاهات الفكرية والبصمات الفنية التي وجدناها نفسها من قبل في روايتي « طريق التبغ » و « أرض الله الصغيرة ». لا يعني هذا أن روايات كالدويل وقصصه كانت نسخا مكررة بعضها لبعض بل كانت تنويعات على النغمات الأساس التي منحتها نفسها طابعها المميز .

٧٠ ستيفن كرين — 70 Stephen Crane

(١٨٧١ - ١٩٠٠)

ستيفن كرين من الأدباء الأمريكيين الذين كتبوا الرواية والقصة القصيرة والشعر ، لكن شهرته قامت أساسا على رواية واحدة فقط هى « وسام الشجاعة الأحمر » التى تذكر كلما ذكر اسمه . وهذه ظاهرة معتادة فى مجال الأدب الذى تعتمد مقاييسه على الكيف أكثر من اعتمادها على الكم ؛ لذلك أصبحت روايته من كلاسيكيات القرن الماضى . وعلى الرغم من أن معظم النقاد اعتبروا كرين من رواد الواقعية فى الأدب الأمريكى فإنه رفض أن يطلق هذا الاصطلاح على أدبه ؛ لأنه يرى أن الواقعية الفنية تختلف كثيرا والواقعية الفوتوغرافية التسجيلية التى يقصدها النقاد . وإذا كان كرين قد صرح بأن الأديب الحق هو من يلتصق بالحياة فى كل صورها – فإنه لم يقصد أن يقوم بتسجيل كل كبيرة وصغيرة تمر به فى حياته اليومية ، لكنه قصد بالتصاق الأديب بالحياة – المعاناة التى تصهر وجدانه من الداخل ، وتجعله يفرز بناء جديدا يضيف من المعانى ما يجعلنا نفهم الحياة أكثر وأعمق ! ويرى كرين أن الأدب الإنسانى الناضج غالبا ما يكون ابنا للألم ! قد لا ينطبق هذا على كل الأدباء ، لكن يظل الألم من أهم القوى المحركة داخل الأديب للوصول إلى جوهر الحياة ! لا يهم أن يعيش الأديب التجربة بنفسه ؛ وإنما المهم أن يستوعب دلالاتها ومعانيها بحيث يجسدها بعد ذلك فى عمله . هذا المعيار ينطبق على كرين نفسه فى رواية « وسام الشجاعة الأحمر » التى تتخذ من الحرب الأهلية الأمريكية مضمونا لها على الرغم من أن كرين كان طفلا عندما انتهت الحرب . ولكنه عندما شب درس أبعادها وآثارها ، واستطاع أن يتخذ من مادتها التاريخية المؤقتة نافذة ، لكى يطل منها على جوهر الصراع الإنسانى الذى لا يتقيد بحدود المكان أو الزمان !

ولد ستيفن كرين فى نيوجيرسى الابن الرابع عشر لوالدين يمارسان الكتابة الأدبية والدينية على حين كان اثنان من إخوته يعملان فى الصحافة والتحرير . ساعده الجو الثقافى والأدبى الذى ترعرع فيه على ممارسة الهوايات نفسها لدرجة أنه بدأ فى كتابة القصص منذ الثامنة من عمره ! وفى سن السادسة عشرة كان يراسل جريدة

النيويورك تربيون نيابة عن إخوته ، أو يكتب العمود الذى تعودت أمه أن تكتبه فى الجريدة نفسها وفى الحالتين كان يوقع باسم أحد إخوته أو باسم أمه ! لكن عندما شب عن الطوق ثار ضد سلطة أبويه وأفكارهما ولعب البيزبول بالرغم من نواهى أبيه ، وكون علاقات غرامية مع نسوة متزوجات وغيرهن ساقطات ! وفى الوقت نفسه استمر فى دراسته ، فتنقل بين كلية كلافيراك ومعهد نهر هدسون ، ثم كلية لافاييت . وكانت آخر دراسة قام بها فى جامعة سيراكيوز عام ١٨٩١ حين كتب أول قصة له بعنوان « ماجى : فتاة الطريق » ويدور مضمونها حول حياة الأزقة والحوارى ، ودنيا الدعارة والانحراف ! كانت معلوماته – حتى ذلك الوقت – عن هذا العالم محدودة ومشوشة ، ولم يهتم كرين بالبحث عن صور واقعية ، بل ابتكر من عنده حبكة قصته الخيالية التى تدور حول فتاة أجبرتها بيئتها على الخروج إلى الطريق وعرض نفسها فى سوق الأجساد ! كانت رواية « مدام بوفارى » لفلوبير بمثابة النموذج الأدبى الذى أوحى إليه بهذه القصة ، ولم تكن ماجى سوى صورة شبه مكررة لمدام بوفارى ، ولكن على مستوى الطبقة الدنيا .

نشر كرين قصة « ماجى : فتاة الطريق » على حسابه الخاص عام ١٨٩٣ ، لكنه بدأ الاحتراف الفعلى عندما نشرت له جريدة التربيون خمس لقطات صحفية من مقاطعة سوليفان على حين نشرت مجلة كوزموبوليتان قصة « الأسى يخيم على الخيمة » وفى العام نفسه كان قد انتهى من كتابة روايته الشهيرة « وسام الشجاعة الأحمر » التى نشرت بعد ذلك عام ١٨٩٥ . وهو العام الذى نشر فيه نفسه ديوانه الشعرى الأول « الفرسان السود » . وفى العام التالى نشر روايته الثالثة « أم جورج » . أما مجموعته القصصية القصيرة « الفرقة الصغيرة وحلقات أخرى من الحرب الأهلية الأمريكية » فقد نشرت عام ١٨٩٦ . فى العام التالى نشر روايته الرابعة « زهرة البنفسج الثالثة » وقد وصفها كرين بأنها قصة الحياة وسط الفنانين الشبان الفقراء فى نيويورك . لعل السمة الأساس فى معظم هذه الروايات تتمثل فى مقدرة كرين الفائقة على الوصف والتصوير ؛ فهو لا يتكلم من خلال الألفاظ والجمل بقدر ما يعبر عن معانيه من خلال الصور واللقطات . ويبدو أن عمله فى الصحافة وإمداد الصحف بالصور القلمية التى تصف الناس والمناظر وغيرها مما تقع عليه عيناه – قد زاد من قوة الملاحظة عنده ، ومكنه من أن يرى بل يتخيل مالا تستطيعه العين العابرة .

فى عام ١٨٩٤ سافر كرين إلى أقصى الغرب الأمريكى ، ومنه إلى المكسيك لكى يجمع مادة لصوره الصحفية وقصصه القصيرة . كان من أشهر ما نشر فى هذا المقام « مناظر مكسيكية ولقطات من الشوارع » لكنه حرص على ألا تجرفه دوامة الصحافة ، فكتب فى هذه الأثناء قصة تتخذ من الحرب مضمونا لها بعنوان « البطولة الغامضة » وكانت بذلك تمهيدا لروايته « وسام الشجاعة الأحمر » . فى عام ١٨٩٥ كتب قصة تتخذ من حياة رعاة البقر مادتها الأساس بعنوان « انطلاقة الخيول » . وقد أكثر فى أخريات حياته من هذا النوع القصصى الذى لاقى شعبية كبيرة مثل « العروس والسماء الصفراء » ١٨٩٧ ، و « الفندق الأزرق » ١٨٩٨ . وقد برزت براعة كرين فى استخدام الألوان للتعبير عن المعنى ؛ فقد كان عنده من الحس التشكيلى ما جعل من صفحات روايته (لوحات) متتابعة ؛ مما جنبها الوصف التسجيلى المباشر .

فى طريق عودته من رحلة إلى جاكسون فيل بفلوريدا غرقت السفينة المقلة له فى أول يوم من أيام سنة

١٨٩٧ ، وتم إنقاذه مع بعض الركاب . كانت تجربة قاسية فى حياته اتخذ منها مضمونا لقصة من أحسن قصصه القصيرة « القارب المفتوح » ؛ لأنه لم يلتزم بالتسجيل المباشر للتجربة على الرغم من عوامل الإثارة والتشويق التى تحتوى عليها . بهذا نستطيع القول بأن عمله كاتبا صحفيا لم يؤثر على رواياته وقصصه ، بل على النقيض من ذلك فقد أثر أسلوبه القصصى التصويرى البارع على مقالاته ورسائله الصحفية التى كتبت كلها بعين الأديب الفنان . وضح هذا عندما ذهب إلى اليونان مراسلا حربيا فى أثناء حرب اليونان مع تركيا . مع انتهاء الحرب قرر أن يستقر فى لندن عام ١٨٩٧ حتى يمارس حياته الأدبية فى هدوء بعيدا عن تقلبات الصحافة ، وحتى يتصل بالحضارة الأوربية اتصالا شخصيا ؛ كما فعل معظم رواد الأدب الأمريكى ، هناك توطدت أواصر الصداقة بينه وبين الروائى البولندى الأصل جوزيف كونراد وهـ . ج . ويلز .

لكن طبيعته القلقة لم تتركه فى سلام ودعة ، فترك إنجلترا عام ١٨٩٨ إلى كوبا مراسلا حربيا مرة أخرى فى أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية ، وأرسل من هناك عشرين برقية إلى جريدة « العالم » النيويوركية ، منها برقية بعنوان « قصة ستيفن كرين المثيرة عن معركة سان خوان » أظهرت مدى تأثر عمله الصحفى بقلمه الأدبى التصويرى . وعندما انتهت الحرب فى نوفمبر من العام نفسه ، مكث كرين فى هافانا لكى يكتب هناك الكثير من المقالات والقصص منها : روايته « الخدمة الإيجابية » ١٨٩٩ التى دارت حول الحرب اليونانية التركية ؛ ثم عاد كرين إلى إنجلترا حيث عاش مع زوجته حياة مبذرة زاخرة بالأصدقاء والضيوف المتطفلين ؛ مما جعل الديون تنهال على رأسه بالإضافة إلى صحته التى تدهورت باستمرار ! ولكى يهرب من الإفلاس والحجز عاد مرة أخرى إلى كتابة قصص رعاة البقر التى بدأت فى الانتشار والذيوع بين قراء التسلية فى إنجلترا مثل مجموعة قصص ويلموفيل التى نشرت بعد موته عام ١٩٠٠ ، كما كتب مجموعة من قصص الحرب احتوت على قصتين من أحسن قصصه « الوجه المقلوب » ، و « حلقة من سلسلة الحرب » ؛ كما نشر ديوانه الشعرى الثانى بعنوان « قلب الحرب الرحيم » الذى كان رائداً فى مجال الشعر الحر . لكن صحته تدهورت فى أبريل ١٩٠٠ فغادر إنجلترا بناء على نصيحة الأطباء للاستشفاء فى بادن بألمانيا ، ولكنه مات هناك فى يونية من العام نفسه ويبدو أن حياته المتقلبة وحرصه على مشاهدة مناطق الصراع بين الأمم بنفسه ، وإنهاكه لصحته سواء فى العمل الصحفى أو التأليف الأدبى –كل هذا عجل بوفاته فى تلك السن المبكرة ؛ ولذلك يقارنه كثير من الدارسين بلورد بايرون !

وعلى الرغم من إيمان كرين بأن الفن قائم على التجربة الشخصية وأنه يسجل الواقع فإنه اعتقد أن هذه المادة الخام تمر بوجدان الأديب وعقله ؛ لكى تنصهر وتتفاعل ويعاد تشكيلها ؛ لكى تخرج إلى الوجود مرة أخرى ، ولكن ليست على الصورة السابقة لها والتى تتسم بالبدائية . وقد تأثر كرين بواقعية الروائى الأمريكى وليام دين هاولز الذى شجعه على الكتابة . كان مفهوم هاولز للواقعية يتمثل فى البحث عن حقائق التجربة الحياتية بعيدا عن مظاهرها المؤقتة الخادعة ، فمهمة الأديب تتمثل فى بلورة القوانين التى تحكم حركة العالم كله ، ولعل هذا يفسر لنا الدور الذى أداه الخيال فى تشكيل أعمال كرين ؛ فقد كان العامل الأساسى فى إعادة تشكيل الواقع إلى الدرجة التى تصعب فيها المطابقة بين العمل الأدبى والتجربة الشخصية التى يعتبرها كرين تجربة معاناة وفكر وإحساس أكثر منها تجربة مشاهدة ومعايشة وتسجيل . من هنا اعتبر كرين مقالاته الصحفية نوعا من الممارسة

الأدبية والفنية .

لكن هذا لا يعنى أن عمله الصحفى لم يكن له أى تأثير على إنتاجه الأدبى ؛ فبالإضافة إلى أنه كان السبب فى إنهاك صحته فقد أثر على بعض رواياته التى كتبها فى خضم الأحداث مثل رواية « الخدمة الإيجابية » التى كانت أقرب إلى التقرير الصحفى الحربى منها إلى العمل الأدبى المتكامل ؛ كما أن دوامة الصحافة لم تترك له وقتا لمراجعة أعماله بالتأنى المطلوب ؛ مما أدى به إلى تكرار نفسه وخاصة فى صوره التشكيلية التى يعبر بها عن معانيه ، وخاصة إذا أدركنا ضخامة إنتاجه الذى يتكون من اثنى عشر مجلدا على الرغم من عمره القصير ، فقد كتب ستا وثمانين صورة قلمية وحكاية صحفية . وخمس روايات قصيرة ، وديوانين من الشعر ، وكمية ضخمة من المادة الصحفية .

مع هذا فإنه على الرغم من أن إنتاجه كله كان فى القرن التاسع عشر فإنه يعد مع هنرى جيمس بداية الرواية الأمريكية الحديثة . فروايات كرين تربط بين مارك توين من قبله وارنست هيمنجواى بعده : قال هيمنجواى عن رواية « وسام الشجاعة الأحمر » إنها من أروع الكتب التى عرفها الأدب الأمريكى ؛ فهى تحمل من الشحنة الشعرية ما يجعلها قصيدة طويلة مكتوبة بالنثر ، يتضح أثر كرين على الأدب الأمريكى فى النظرة الواقعية الطبيعية التى سيطرت على الروائيين الذين أتوا بعده من أمثال ثيودور درايزر ، بل إن شخصية الجندى كما عالجها كرين كانت نمطا فرض نفسه على معالجة هذه الشخصية فى معظم الروايات الأمريكية حتى الآن على حين أثرت قصة « حلقة من سلسلة الحرب » فى وجدان الرجل العادى ، وشكلت فكرته تجاه الحرب بصفة عامة ؛ فقد فقدت الحرب الهالة الرومانسية المحيطة بها ، وبدت على حقيقتها التى تؤكد أنها مجزرة بشرية ليست إلا . ومن الواضح أن هذه القصة حددت مفهوم هيمنجواى للحرب . وكانت رواية « وسام الشجاعة الأحمر » قد تركت بصماتها على رواية هيمنجواى الشهيرة « وداعا للسلاح » : فإذا كانت الأولى تعرى الحرب من هاله الوقار المزيف المحيط بها ، وتنتهى بالانسحاب المخزى بدلا من الانتصار المدوى التقليدى — فإن الرواية الأخرى تجسد التساؤلات التى تشكك فى جدوى الحرب كحل لقضايا الإنسان ، وتنتهى بالتهكم والسخرية من قيمة الانتصار الذى وقع ، هذه الروح التهكمية الساخرة التى سادت أعمال كرين كانت امتدادا لمارك توين الذى لم يخف إعجابه به باستمرار ، وخاصة بروايته « الحياة على ضفاف المسيسبى » التى تركت بصماتها واضحة على مجموعة قصص ويلموفيل . ويشترك كرين ومارك توين فى أن الاثنين قدما موضوعات فكرية جديدة إلى الأدب الأمريكى ؛ كما أثر فى الأشكال الفنية وعملا على تطويرها . وكانت « وسام الشجاعة الأحمر » على النمط التشكيلى نفسه لرواية مارك توين « هاكلبرى فن » من حيث تكرار الفصول الزاخرة بالتهكم ، وارتباط بطلى الروايتين بمهمة البحث عن الذات .

كان كرين — بصفة خاصة — واعياً بالشكل الفنى وضروراته الجمالية بحيث نجد فى رواياته منهجا سرديا خاصا به ، واستخدامات فنية جديدة للغة ، وتقابلات متوازية بين خيوط النسيج الروائى ، ورموزا كثيرة تتمثل فى (اللوحات) والألوان والأصوات . وعلى الرغم من الواقعية الطبيعية التأثيرية التى دمغه بها النقاد — فإن كرين كان فنانا من الطراز الأول يستخدم التكثيف الرمزى ، والشحنات الشعرية فى تجسيد أعماله ، وهنا تكمن إضافته الحقيقية إلى التراث الأدبى الأمريكى .

71 Hart Crane | هارت كرين ٧١

(١٨٩٩ - ١٩٣٢)

هارت كرين من الشعراء الأمريكيين الذين عاشوا حياة قلقة متقلبة بسبب طبيعتهم المتمردة على كل الأوضاع التقليدية فى المجتمع المعاصر ، وعلى الرغم من أنه لم ينل حظاً وافراً من التعليم بسبب ظروفه العائلية فإنه تمكن من تثقيف نفسه أكثر من حاملى الشهادات الدراسية العالية ، ودرس بإمعان وعمق كتابات وأشعار دن ، ومارلو ، وبو ، وميلفيل ، وويتمان ، وديكنسون ، ولافورج ، ورامبو ، ودوستيوفسكى ، وإليوت ، وساندبرج . ساعدت قراءاته الحرة والواسعة على تنمية موهبته الشعرية ، وتركت بصماتها واضحة على قصائده الزاخرة بالإشارات والتلميحات إلى معظم هؤلاء الأدباء الكبار . هذا بالإضافة إلى أن حياته البوهيمية أتاحت له فرصة الاختلاط بكل الطبقات والأنماط ، والالتصاق بالحياة فى كل مظاهرها .

وعلى الرغم من عدم تعاطف بعض النقاد الأكاديميين من أمثال آلن تيت مع أشعاره فإن أعماله بصفة عامة أعتبرت إضافة كبيرة إلى تراث الشعر الأمريكى ، وخاصة أنه كان رائداً فى استخدامات الموسيقى الشعرية كأهم وسيلة للتعبير عن المضمون الذى يريد الشاعر توصيله إلى القارئ . كان إيمان هارت كرين بالموسيقى الشعرية قوياً لدرجة أنه اعتبر الشاعر عازفاً يضرب على أوتار آلاته دون أن يتفوه بأية كلمات مباشرة . أدى هذا إلى غموض بعض أشعاره ، لكنه لم يؤثر على الإحساس الجمالى الذى تثيره فى القارئ .

ولد هارت كرين بمدينة جارتيزفيل بولاية أوهايو فى أسرة لا تعرف الوئام ؛ ومن ثم لا تقيم للفن أى وزن . حاول كرين أن يجد مهرباً من هذا الجو الكئيب فى كتابة الشعر الذى بدأه منذ العام الثالث عشر من عمره ، لكنّ أباه كان له بالمرصاد ، وأجبره على العمل معه فى مصنعه للحلوى ، فالشعر فى نظره لم يكن سوى مضيعة للوقت فيما لا يجدى . كان من الطبيعى أن يتوقف تعليمه الذى لم يتلق منه شيئاً يذكر ، كما هجر بيت أبيه الذى تحول إلى جحيم مقيم بالنسبة له ، وفر إلى نيويورك حيث عاش حياة بوهيمية بمعنى الكلمة .

كان يكتسب من حين لآخر من قرض الشعر الذى نشر فى مجلات متعددة مثل «الدليل» و«الشعر» و«المجلة الصغيرة» . فى عام ١٩٢٦ ظهر له أول ديوان شعرى بعنوان «المبانى البيضاء» الذى برزت فيه تلقائيته الشعرية ، وعفويته الموسيقية ، وتكثيفه للأحاسيس الإنسانية العامة بحيث استرعى أنظار القراء ومتذوق الشعر إليه ؛ مما مكنه من الحصول على بعض المنح المالية من رجال أعمال كبار مثل (أوتوكان) الذى أخذ على عاتقه مهمة رعاية موهبته الشعرية ؛ مما حفزه على تكريس حياته لكتابة الشعر دون خوف من إفلاس أو جوع ! كانت النتيجة أن أصدر ديوانه الثانى «القنطرة» عام ١٩٣٠ الذى حاول فيه تقديم ملحمة شبه متكاملة تجسد خصائص الشخصية الأمريكية . كان رمز البحر بمثابة الخط الأساسى الذى منح قصائد الديوان وحدة موضوعية لها طابعها المميز .

بعد ذلك حصل كرين على منحة من مؤسسة جوجنهايم للسفر إلى المكسيك وكتابة قصيدة ملحمية عن فتوح مونتزوما آخر حكام المكسيك من قبائل الأزتيك ، وهو القائد الحربى ، والمشرع القانونى الذى مد فتوحه ، وبسط سلطانه على هندراوس ونيكاراجوا ، لكنه قتل عام ١٥٢٠ عندما وقع أسيراً فى أيدى الإسبان . ذهب كرين بالفعل إلى المكسيك حيث قضى عاماً وفى طريق عودته من فيراكروز على ظهر السفينة أوريزاباً أحس بأن حياته قد تحولت إلى عبء ثقيل طالما أبهظ كاهله ، وبالفعل ألقى بنفسه بين أمواج البحر الكاريبى بحثاً عن الراحة الأبدية بعد أن فشل فى العثور على الراحة المؤقتة على سطح الأرض ! حتى عندما ذهب إلى فرنسا فى عام ١٩٢٨ بحثاً عن معنى جديد لحياته بين مظاهر الحضارة الاوربية انتهى به الأمر بعد وجوده لستة أشهر هناك إلى الطرد خارج البلاد بسبب الشغب الذى تسبب فيه ، وأدى إلى مشاجرات ومتاعب عدة ! كان انتحار كرين بمثابة رفضه المطلق للعالم الذى لم يمنحه الفرصة لكى يحقق ذاته كما يريدها ! لم يمنعه الشراب المستمر أو حبه لموسيقى الجاز المسعورة من أن ينسى رفض العالم له ، وهو الرفض الذى بدأ منذ نعومة أظفاره فى بيت أبيه .

أما عن إنجازه الشعرى فقد كان كرين ابن عصره بمعنى الكلمة : قرأ أشعار المعاصرين والسابقين عليه وهضمها جيداً ، واستطاع أن يفرز شعراً متميزاً خاصاً به . كان تأثره بإليوت واضحاً فى ديوانه الأول «المبانى البيضاء» واعتبر القصيدة الأساس فى الديوان «زواج فاوستس وهيلين» بمثابة الرد الفنى على التشاؤم الثقافى الذى اشتهر به إليوت ، فقد حرم الشعراء الذين يمثلهم فاوستس فى القصيدة التمتع بالجمال العابر للأنوثة التى تتجسد فى هيلين ، فهم يبحثون عن المعرفة المطلقة والجمال الخالد فى كل شىء ، وتكون النتيجة أنهم لا يتمتعون بالجمال الأرضى الزائل ، وفى الوقت نفسه لا يصلون إلى المعرفة المطلقة أو الجمال الخالد . تلك هى مأساتهم التى تتكرر من جيل إلى جيل . أما الإستحمام فى موجات المد المتلالئ – على قول كرين فى قصيدته – فيمكن أن يخلص الإنسان من التشاؤم والإحباط واليأس . والسعادة الحسية قادرة على إشباع الإنسان من خلال وجدانه وعاطفته وهى المجال الطبيعى الذى يجب على الشاعر أن يعمل فيه مهاراته . أما تمحيص الفكر فى المطلقات فمن شأنه أن ينأى بالشاعر عن الخصب الشعرى ، ويدخل به فى متاهات التجريد الفلسفى التى لا تشبع القارئ العادى .

أصر كرين على إبراز الصور الحسية فى أشعاره . كان يفضل أن يتعامل هو والحواس الخمس للقارئ قبل أن يتعامل هو وعقله ، وربما أهمل تماماً التعامل مع عقله . فإذا أخذنا رمز البحر مثلا فى بعض قصائد ديوانه الأول

مثل « رموز سلوكية » و « شمالى لابرادور » و « عند قبر ميلفيل » و « رحلات بحرية » فسنجد ان كرين يتعامل هو وهدير الأمواج وملوحة المياه ولفحات العاصفة وزرقة السطح والأعماق وغيرها من العناصر التى تتعامل هى والحواس الخمس ، ومن ثم تشكل القصيدة تجربة حسية تشكل وجدان القارئ ، ويكاد يلمسها بيديه .

يبدو أن كرين تأثر فى هذا بالشاعر الفرنسى رامبو الذى يعجَب الأمريكيون كثيراً بأفكاره وأشكاله الفنية ، ويبدو أن كرين قد انفعل إلى حد كبير بالشكل الفنى الذى ابتدعه رامبو الذى كان بمثابة أستاذه الذى سحره بقصيدته « القارب النشوان » . لكن كرين أراد أن يتفوق على أستاذه عندما حاول بلوغ قمة الاقتصاد اللفظى الذى يحمل فى داخله أكبر شحنة متفجرة من المعانى الخصبة والأحاسيس الجميلة ! أدى تطرفه فى هذه المحاولة إلى عدم الاتساق الذى اتهمه به النقاد ، فقد شحن القصيدة بأكثر مما تحتمل من الصور والاستعارات والكنايات والرموز ؛ مما أصابها بزوائد ونتوءات أفقدتها فى بعض الأحيان وحدتها الموضوعية وتناسقها الفنى ! فلابد أن يحدث توازن داخل القصيدة بين العناصر المجسدة والمجردة : أى بين الصور الحسية والأفكار العقلانية ، لكن كرين اهتم فقط بالصور الحسية أو العناصر المجسدة ؛ وعندما كان الاقتصاد اللفظى بتصويره الحسى غير مفتعل – كان كرين فى قمته الفنية ؛ كما نجد فى البيتين الآتيين :

« تضرب الشمس الأمواج بالبرق

على حين تلقى الأمواج بالرعد على الرمل » .

إنها صور متتابعة زاخرة بالعناصر المجسدة الحسية ، لكنها لا تشتت تركيز القارئ فى الوقت نفسه . فإذا كان كرين يتعامل هو والحواس الخمس أساساً – فليس معنى هذا أنه لا يضع عقل القارئ فى الاعتبار ؛ فالحواس مجرد طرق مؤدية إلى العقل فى النهاية ؛ لأنه أداة الربط والتشكيل والتخيل والإدراك .

هذا ما أدركه كرين فى ديوانه الثانى « القنطرة » ؛ فقد أثبت أن موسيقى الشعر ليست مجرد أصوات وأنغام تتعامل هى والأذن فقط ، بل لابد أن تصل منها إلى العقل الذى يدرك معناها الحقيقى الذى يقصده الشاعر ؛ لذلك فالبناء السيمفونى فى هذه القصائد ينقسم إلى حركات متتالية ، تعمل كل حركة منها على تطوير الفكرة حتى تصل إلى نهايتها المنطقية . هذا هو التحليل الشخصى لكرين لديوانه الثانى كما سجله فى خطاب له إلى راعيه الأدبى (أوتوكان) .

اعتبر كرين الفكرة الأساس فى كل شعره استلهاماً لما أسماه بالروح الأمريكية أو الأسطورة الأمريكية أو الحلم الأمريكى ، لكن الناقد والشاعر آلن تيت – صديق كرين – هاجم هذه الفكرة بقوله : إننا لو جردنا مضمون كرين من كل عناصره الحسية الظاهرية – فلن يتبقى لدينا سوى الفكرة المجردة المباشرة التى تمجد الشخصية الأمريكية ! لكن تيت لم يكن موفقاً تماماً فى تحليله هذا ؛ لأن ما وصفه بالعناصر الحسية ليس إلا الصور والاستعارات والرموز التى تشكل القصيدة ذاتها ؛ وبذلك يستحيل الفصل بين الفكرة والعناصر المجسدة لها ، فليس الحلم الأمريكى بتمجيدٍ للشخصية الأمريكية ؛ لأنه يبلور كل الجوانب الإيجابية والسلبية المتعلقة بها . وكما يقول كرين : إن تاريخ أمريكا يمكن قراءته فى أى كتاب مدرسى للتاريخ . أما الشعر فيتكلم بالصورة والرمز والموسيقى ؛ ولذلك يقول أشياء عن القومية الأمريكية لا تتسنى لأية دراسة تاريخية ، ولا ترتبط بفترة زمنية

معينة ، بل تخاطب الإنسان فى كل زمان ومكان .

ونحن لسنا بصدد إثبات أن كرين هو هوميروس أمريكا ، لأن اهتمامنا ينصب أساساً على مدى فاعلية فكرة الأسطورة الأمريكية فى أشعاره الملحمية وإلى أى مدى كانت طبيعية أو مقحمة ؛ وبذلك يكون كرين قد اقترب كثيراً من الفكرة التى حيرت ويتمان ، وباوند ، وإليوت ، ووالاس ستيفنز وغيرهم من الشعراء الذين أرادوا تجسيد روح أمريكا فى أعمالهم ؛ فقد كرس كرين شعره ؛ لكى يكون ملحمة أمريكا وخاصة فى ديوان «القنطرة» الذى يقول فى إحدى قصائده «النهر» :

«تزحف الأيام مخلفة مئات الأطنان من الرمال الرطبة
والليالى مشبعة بالطين اللزج الذى كان حجراً
وتستسلم الجذور أمام طبقات الأرض العاتية
فى حين يقوم المسيسيبى بإطعام الجداول البعيدة . »

لكن تيت يقول : إن قصائد كرين تفتقر إلى البناء المتناسق سواء على مستوى السرد أو الرمز ، وإن كانت هناك وحدة موضوعية فهى فى وحدة الحالة النفسية ، والنغمة السارية ، والإحساس المثار ، ولكن الناقد و. ب. بلاكمور يقول : إن حساسية كرين تجاه الصور الحسية ترتفع إلى مستوى بودلير. لم يضعف البناء عنده فى بعض القصائد سوى الصراع بين الفكرة المجردة والصور الحسية التى كانت تزيد عن حاجاتها فى بعض الأحيان . لكن كرين كان يصر على أن الصورة هى الفكرة ذاتها ولا يمكن الفصل بينهما بهذه البساطة ؛ لذلك حرص فى أحسن قصائده على التوازن الدرامى بين الفكرة والصورة بحيث جعل منهما وجهين لعملة واحدة ؛ كما نجد فى قصيدة «النخلة الملكية» و «نبات الهواء» و «البرج المكسور» التى تتخذ من صورة واحدة نغمة أساساً لها كلها ، وهى صورة البحر والغرق فيه هروباً من الحياة . ولعل أهم محاولة لكرين إنما هى تجسيده لروح إدجار آلان بو ومزجها بأفكار وولت ويتمان على سبيل الوقوف ضد تيار التشاؤم والإحباط الذى نبع من قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت ومن أعمال غيره من الأمريكيين الذى هاجروا إلى أوربا ، فعلى الرغم من إعجابه الشديد بإليوت ، وعلى الرغم من الحياة البائسة القلقة التى عاشها — أراد كرين أن يجعل من شعره تياراً متجدداً من التفاؤل الذى ميز روح الرواد الأمريكيين الأوائل ، والذى قامت عليه الأمة الأمريكية .

حاول كرين فى قصيدة «القنطرة» أن يقدم — على حد قوله — بانوراما عضوية تؤكد امتداد جذور الماضى الحية فى الحاضر المعاصر ؛ فتاريخ الأمة عبارة عن جسم حى يتأثر ويؤثر فيما حوله ، ولكى يجسد كرين هذه الحقيقة اتخذ من قنطرة بروكلين رمزاً أساساً يقول من خلاله كل ما يريد عن الأمة الأمريكية ، لكن القنطرة كانت تتحول من صورة إلى أخرى طبقاً للحركات الموسيقية التى يهدف إليها الشاعر من تكوينه السيمفونى : فتارة هى القنطرة المعروفة بكل أبعادها ، وتارة ثانية هى الطريق الذى سارت عليه الأمة الأمريكية ، وتارة ثالثة هى العقل التكنولوجى الذى غرس الحضارة الصناعية فى الوجدان الأمريكى ، وأحياناً كانت بمثابة تجسيد لرؤية وولت ويتمان لمستقبل أمريكا . وإذا كان النقاد يعيبون على شعر كرين أنه مشحون أكثر من اللازم بالصور

الحسية التي تطغى على أفكاره – فهذا يعد عيباً بالقدر الذى تجد فيه أفكار وولت ويتمان شاعر أمريكا الأكبر تطغى على صوره ورموزه . فنحن نجد فى بعض أعمال وولت ويتمان كمية الفلسفة أضخم من كمية الفن على حين أنه فى بعض أعمال كرين يطغى الفن تماماً على الفلسفة بحيث يطمس ملامحها إلى حد كبير ! ولعل الحل الوحيد لهذه القضية الفنية الفكرية يكمن فى التوازن الدرامى الدقيق بين الفن والفلسفة بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر .

ومهما قال النقاد فى أخطاء وهفوات كرين فيمكن أن نلتمس العذر له ، لأنه قام بالمحاولة التى يبذلها كل شاعر فنان أصيل : وهى أن يكون ضمير أمته ومرآتها الصادقة ، وكلنا نعرف أنها محاولة ليست بالسهلة ، فقد ناء بها كاهل كثير من الشعراء ، ولم يستطيعوا مواصلة المسيرة ! لكن هارت كرين كان يملك من الموهبة الأصيلة ، والحس المرهف ، والنظرة الثاقبة – ما جعله يقف على قدم المساواة تقريباً مع أعمدة الشعر المعاصرين له من أمثال ت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، وإيمى لويل ، وروبرت فروست ، وكارل ساندبرج وغيرهم ؛ من هنا كانت المكانة المرموقة التى يتمتع بها شعره فى تراث الأدب الأمريكى .

* * *

72 E. E. Cummings ٧٢ إ . إ . كمنجز

(١٨٩٤ - ١٩٦٢)

ولد الشاعر الأمريكى المعاصر إدوارد إيستلين كمنجز فى مدينة كيمبردج بولاية ماساتشوسيتس الأمريكية . تلقى تعليمه بجامعة هارفارد ، وقضى معظم سنى حياته متأثراً بالتقاليد والأفكار التى تشربها من معايشته للأهالى فى مقاطعة نيو إنجلاند . ولعل أهم سمة مميزة لأهالى هذه المقاطعة هى الاعتزاز بالفردية . كانوا كلهم من الرواد الأوائل الذين هاجروا إلى هذه البقعة وإستوطنوها ، وقامت حضارتها على أكتاف المجهود الذاتى والفردى للإنسان . ولعل نيو إنجلاند بهذا تمثل التقاليد الأمريكية بصفة عامة . كان الشاعر كمنجز من غلاة المؤيدين لهذا المذهب الفردى ، بل إنه آمن بأنه ليس هناك على وجه الأرض أى نظام اجتماعى أو سياسى أو اقتصادى من حقه أن يقيد حرية الفرد أو أن يضعها داخل إطار معين . فالحرية الفردية – فى نظره – حرية مطلقة إلى حد كبير ، بل إن الحضارة الإنسانية كلها قامت على إبداع الإنسان الفرد وطاقته الذاتية ، وليس على النظام الاجتماعى الصارم ! ولعل أنجح نظام اجتماعى عند كمنجز إنما هو النظام الذى يتيح للفرد أعظم الفرص ، لكى يمارس حريته على الوجه الصحيح ، هذه الحرية الشخصية هى الباب الوحيد الذى تخرج منه كل إنجازات الحضارة الإنسانية ، وابتكارات العقل البشرى .

تطرف كمنجز فى إيمانه بالحرية المطلقة للفرد لدرجة أنه أحاله إلى سلوك فعلى فى أثناء خدمته فى كتيبة الإسعاف المرافقة للقوات الفرنسية عام ١٩١٦ فى أثناء الحرب العالمية الأولى . وبالطبع خافت القيادة أن تسرى هذه الروح المضادة للضبط والربط العسكرى بين الجنود ؛ فعزلته من وظيفته كسائق لإحدى عربات الإسعاف ، وحكمت عليه بالسجن المؤقت لكى تبعده عن القوات المحاربة ! كانت هذه التجربة المثيرة بمثابة المادة الخام التى استقى منها مضمون رواية « الغرفة الهائلة » التى صدرت عام ١٩٢٢ ، وهى عبارة عن تسجيل شبه شعرى يقترب كثيراً من أسلوب السيرة الذاتية ، وحاول بها كتابة نسخة حديثة من رواية « رحلة الحاج »

للروائى الإنجليزى جون بانيان التى يصور فيها التجارب البشرية والدنيوية التى يتحتم على الإنسان أن يخرج منها نقياً منتصراً حتى يحصل على الخلاص الأبدى الذى وعده الله به فى نهاية الأمر.

وبالفعل وضحت فى رواية «الغرفة الهائلة» كل الاتجاهات الفردية والذاتية التى سيطرت فيا بعد على معظم أشعار كمنجز : نادت أعماله بالوقوف ضد كل النظم الشمولية التى تسحق الفرد بحجة الحفاظ على البنيان العام للمجتمع . كان من الطبيعى أن تحتفظ أشعاره بالإنطلاقة الرومانسية والعاطفية التى اشتهر بها الشعر الرومانسى على مر العصور ، فهو يرى أن الله قد أودع الإنسان كل مخايل العبقرية والابتكار والإبداع ، لذلك فإن أى تقدم للحضارة البشرية ينهض أساساً على الفرد وليس على المجتمع ، لكن لا يعنى هذا أن كمنجز يريد التخلص من المجتمع كلية بحيث يتحول العالم إلى غابات ما قبل التاريخ وأدغاله . بل يهدف إلى جعل المجتمع مجرد وسيلة إلى غاية . هذه الغاية تتمثل فى سعادة الإنسان ورفاهيته النابعة من حريته المطلقة فى الحدود التى لا يعتدى فيها على حريات الآخرين . أما المجتمع الذى يتحول فيه الإنسان إلى مجرد وسيلة من وسائل البنيان الاجتماعى فهو مجتمع محكوم عليه بالاندثار ، لأنه حكم قبل ذلك بالاندثار على الفرد الذى يكون حجر الزاوية فيه .

بين نيويورك وباريس :

كان كمنجز طموحاً ، فلم يقنع بالنجاح السريع والمحدود الذى أحرزته قصائده التى نشرها فى أثناء إقامته بنيويورك ، فرحل إلى باريس – ملتقى الفنانين والمفكرين والأدباء من كل حدب وصوب – وخاصة ذلك الجيل الذى عرف بالجيل الضائع والذى ضم إرنست هيمنجواى ، وجيرترود ستاين ، وهنرى ميللر وغيرهم من الفنانين والأدباء الذين أصيبوا بخيبة أمل كبيرة فى القيم الإنسانية التى أدت إلى قيام الحرب العالمية الأولى والفظائع التى ارتكبت خلالها ، فهجروا بلادهم إلى باريس لعلهم يستعيدون فيها نفحات الفن القديم الذى لم تلوثه أدران الحرب . لكن كمنجز لم يذهب إلى باريس للبحث عن تجارب ومضامين شعرية جديدة بقدر ما كان يهدف إلى تعلم فن جديد عليه وهو فن الرسم . لم يجد غرابة فى ذلك ، لأنه أدرك الصلة الوثيقة بين الشاعر والفنان التشكيلى : فإذا كان الشاعر يرسم بالكلمة فإن الفنان التشكيلى يتكلم بالصورة . ظل فى باريس يدرس الرسم حتى عام ١٩٢٤ ، وكان فى ذلك الوقت قد أحرز شهرة لا بأس بها كشاعر ، فعاد أدراجه إلى نيويورك ، لكى يحصل على جائزة دايال للشعر عام ١٩٢٥ ، لكن طبيعته القلقة لم تجعل إقامته هانئة فى نيويورك ، فعاد مرة أخرى إلى باريس عام ١٩٣٠ ، وظل بها إلى عام ١٩٣٣ حين عاد للمرة الثالثة إلى نيويورك وقد أراد فى هذه الفترة أن يثبت جدارته كفنان تشكيلى ، فقام بعرض (لوحاته) بين باريس ونيويورك ، لكنه لم يحرز نجاحاً يذكر ، وظل فى نظر الناس الشاعر والأديب الأمريكى ا.ا. كمنجز .

وكما كتب كمنجز أول كتاب له نثراً «الغرفة الهائلة» عام ١٩٢٢ ، وسجل فيه تجربة اعتقاله بكل ما تبعها من صور متتالية لشخصيات عدة ، والمواقف التى يمر بها السجين ، ويفقد فيها الزمن كل دلالاته بالنسبة له – فإن كمنجز كتب تجربة نثرية مشابهة لذلك عام ١٩٣٣ بعنوان «إيمى» ، وفيها سجل مشاهداته وانطباعاته فى أثناء رحلة قام بها للاتحاد السوفييتى . ولنا أن نتخيل نوع الانطباع الذى تركه الاتحاد السوفييتى فى وجدان شاعر

مثل كمنجز يؤمن بالفردية المطلقة التى لا تكاد تحدها حدود معينة . كان النظام الشمولى القائم فى الاتحاد السوفييتى عبارة عن كابوس جاثم على أنفاس المواطنين هناك .

هذا ما شاهده كمنجز وجعله يعود من رحلته وهو أشد نقمة على كل النظم الشمولية التى تسحق الفرد وقيمه بحجة المحافظة على سلامة البنيان الاجتماعى . وإن كان كتاب «إيمى» لا يرقى فى أسلوبه ورشاقته وقوته إلى مستوى «الغرفة الهائلة» لدرجة أن كمنجز نفسه وصفه بأنه «كتاب تتعذر قراءته إلى حد كبير ، إذ إن له أسلوبه الخاص به» – فإنه يمثل وثيقة فنية لنظرة المفكر المؤمن بحرية الفرد إلى نظام الحكومة الشمولية بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان ، فإن ما يحدث فى الاتحاد السوفييتى يمكن أن يقع فى أى مكان أو زمان آخرين .

لم يقتصر نشاط كمنجز على الشعر والنثر والرسم ، بل قام بإلقاء سلسلة من المحاضرات عام ١٩٥٣ فى كلية نورتون بجامعة هارفارد وطبعها بعد ذلك فى كتاب بعنوان «اللامحاضرات الست» . فى هذه المحاضرات قدم لطلبته عصارة تجربته بين الشعر والرسم والفن التشكيلى والفكر الأمريكى المعاصر بصفة عامة . ولا شك فقد كانت هذه المحاضرات بمثابة اعتراف رسمى بمكانته الكبيرة من جامعة هارفارد أعرق الجامعات الأمريكية . بعد ذلك صدرت الأعمال الشعرية الكاملة له تحت عنوان «قصائد : ١٩٢٣ – ١٩٥٤» . قوبل هذا الديوان الكامل بالاحترام والتقدير من كل الدوائر الأدبية المعنية ، ونوهت عنه اللجنة المشرفة على «جائزة الكتاب القومى» عام ١٩٥٥ .

الروح التقليدية المحافظة :

وعلى مدى أربعين عاماً فإن شعر كمنجز لم يتطور كثيراً سواء من ناحية المضمون أو الشكل . وهذا يرجع إلى أفقه الشعرى المحدود بالروح التقليدية المحافظة التى منعته من أن يرى الجانب الآخر من الأشياء ، فقد قنع بجانب واحد منها ؛ لأنه اعتقد اعتقاداً جازماً أنه الجانب الصحيح الذى يتحتم على الإنسان ألا ينظر إلى غيره . تمثل هذا الجانب فى عالمه الشعرى الذى يتغنى بجمال الطبيعة ، وبخلاص كل المضطهدين الواقعين تحت الضغوط الاجتماعية الرهيبة ، لذلك فإن كمنجز يمثل بهذا – الاتجاه الرومانسى فى الشعر الأمريكى المعاصر . تجسدت الملامح الرئيسية لمضمونه الشعرى فى أطياف الربيع ، ونفحات الحب ، وانطلاق الشاب ، وطلوع الفجر ، وشروق الشمس ، والمدائن المطحونة تحت وطأة النظم الشمولية ، والمضطهدين المطحونين بين شقى الرحى ؛ لكنهم لم يفقدوا الأمل فى الخلاص ذات يوم .

من ناحية الشكل الفنى للقصيدة – كان كمنجز يؤمن بأن الطريقة التى تطبع بها حروف القصيدة على الورق تؤثر على تذوق القارئ لها ؛ وبذلك لا تنفصل عن الشكل الفنى للقصيدة ذاتها . يرى كمنجز أنه يجب على الشاعر أن يشرف بنفسه على الأسلوب الذى تطبع به أعماله ؛ فإنه ربما أضاع عامل المطبعة الأثر المقصود من القصيدة لو أنه طبعها بأسلوب يخالف تصور الشاعر لها . يقول كمنجز هذا ؛ لأنه أدخل عدة ابتكارات على الطريقة التى كتب بها قصائده : مثل الأسلوب الذى قسم به أبيات قصائده ، ووضع النقط والفواصل فى أماكن لم تخطر على بال شاعر من قبل ، ورفضه كتابة الحروف الكبيرة فى أول السطور كما هو متعارف عليه فى

اللغة الإنجليزية ، وتلاعبه بالاستخدامات اللفظية من خلال تغيير تركيب الجملة ، بل إنه كان يفضل ألا يكتب الحروف الأولى فى اسمه هو شخصياً بالحروف الكبيرة ، كما يحدث لأسماء العلم فى اللغة الإنجليزية .

لكن كل هذه الابتكارات كانت من باب الشكليات أكثر منها إنجازات فى مجال الشكل الفنى المرتبط عضوياً بالمضمون الفكرى للقصيدة ؛ ولذلك فإن التقييم الفعلى لأشعار كمنجز يتمثل فى الاستخدامات الجديدة للصورة والإيقاع . فمثلاً فى قصيدة «بلاشكر» نجد أن الإيقاع الذى تحدثه «فرس النبى» يتحكم فى الصوت والسرعة التى تقرأ بها القصيدة من خلال الضغط الذى تمارسه الصور المتتابعة برغم أن القصيدة لا تخرج عن نطاق الأوزان التقليدية ؛ لكن كمنجز أثبت أنه من الممكن للشاعر أن يجدد ويبتكر بدون أن يحطم الشكل التقليدى للقصيدة . ولعل العيب الأساس الذى يأخذه النقاد على شعر كمنجز أنه واضح ومباشر أكثر مما تقتضى الضرورة الشعرية . كانت النتيجة أن القارئ الذى تعود القصائد ذات الأبعاد المتعددة والإيحاءات المتنوعة سرعان ما يسأم كمنجز ، أو لعله يكتفى بالقراءة الأولى ، لأن القراءة الثانية لن تضيف شيئاً إلى الأولى . على حين أن الشعر يمتلك ميزة الموسيقى فى أن القارئ أو المستمع يستمتع به أكثر كلما أعاد قراءته ؛ فالمسألة ليست مقصورة على استخلاص المعنى أو الفكرة ، ولكن هناك من الجوانب الجمالية ما يرتبط بالإحساس والوجدان .

من السمات البارزة لأشعار كمنجز أنه يملك أذناً حساسة للهجات الإقليمية التى يستخدمها الأمريكيون فى حياتهم اليومية . وقد تفوق فى قصائده الساخرة التى تقف مع الإنسان المضطهد المسحوق ضد كل قوى الضغط والكبت والإرهاب الممثلة فى كل الأنظمة السياسية والعسكرية والاقتصادية والسياسية التى تتذرع بحجة النظام ، لكى تكبت الحرية الفردية ! أما عن الحب فيشكل نغمة رئيسة فى قصائد كمنجز ، وأحياناً ينتقل به من الحب الرومانسى والعذرى إلى الجانب الجنسى المتفجر ، لكنه يعالجه بفنية رقيقة وراقية حتى يسمو بأحاسيس القارئ ، ولا يهبط به إلى مستوى الإثارة الرخيصة كما نجد فى المقتطف التالى :

«أنا أعشق لثم كل بوصة منك
كما أعشق دقات قلبك تعلو وتهبط
مع دفعات الشحنة الكهربية المتماوجة
فى رعشات الجسد الذى تحول من مادة
إلى نار ونور» !

ذاته المتضخمة فى شعره :

أثر إيمان كمنجز المطلق بذاتية الإنسان وفرديته على شعره بحيث نجده فى أحيان كثيرة يميل إلى إستخدام ضمير المتكلم لدرجة قد تثير نفور القارئ الذى يشعر فى هذه الحالة أن ضمير المتكلم يتبع الشاعر شخصياً ؛ لأنه لا يمت إلى أية شخصية مستقلة بصلة ؛ لذلك فالمتكلم دائماً هو الشاعر مما يجعل الصوت متكرراً ومملاً : يقول النقاد : إن ما ينقص كمنجز هو مقدرة الشاعر المتمرس على نقد ذاته فى أثناء تأليفه للقصيدة ؛ حتى يتمكن من إضافة كل ماهو مفيد وفعال ، وحذف كل ماهو ضار وغير وظيفى لشكلها العام ، حتى فى قصائد الحب نلاحظ أن

الشاعر يحب نفسه أكثر من حبه للمعشوقة ! ولذلك فشل فى تجسيد العلاقة الحيوية والمعقدة بين الحب كطاقة مستمرة وبين الضغوط التى يمارسها المجتمع عليه : فالحب فى نظره هو مجرد النشوة السريعة المباشرة التى تتردد بين إنطلاقات الروح ورغبات الجسد . والمنهج الشعرى نفسه ينطبق على نظرته إلى المجتمع ، فهو يهاجمه دون تبرير فنى معقول لهذا الهجوم : فهناك فارق بين هجوم المفكر وهجوم الفنان ، لأن لكل أسلحته ، ولا يكفينا أن يهاجم الشاعر المجتمع لخصائص لا يحبها فيه لمجرد إثارة نقمة القارئ عليه وإثارة عطفه فى الوقت نفسه على المضطهدين اجتماعياً ؛ فمن أهم أدوات الشاعر تقديم التجربة النفسية والجمالية التى يمر منها القارئ إلى مرحلة الإقتناع الفكرى بالمعنى الذى يريد الشاعر توصيله إليه .

لكن لم يعدم كمنجز وجود من يدافع عنه من أمثال الناقد و . س . وليامز فى دراسته «قضية كمنجز المجنى عليه» التى قال فيها : «إنه يكفى كمنجز فخراً أنه كرس شعره للحرية والحب : فهو مع حرية الفرد أينما كان ، ومع الحب بين الأفراد فى مواجهة الكبت والإرهاب تحت ستار التقدم الاجتماعى الذى يعتبره كمنجز مرضاً رائعاً من أمراض الحضارة الحديثة» لكننا لا نتفق تماماً مع الناقد وليامز فى هذا ؛ لأن مهمة الشاعر جمالية كما هى فكرية ، وقد اعتقد كمنجز أن مجرد كتابة قصائده وطبعها بطريقة مختلفة تماماً عن الأساليب التى اتبعت من قبل فى هذا المضمار – اعتقد أن هذا سيكون ثورة فى الشكل الفنى للقصيدة ، لكنه نسى أن حيله التى اتبعها من حيث تقسيم الكلمة الواحدة إلى أجزاء متعددة ، أو ضم كلمات متعددة فى كلمة واحدة ، أو البدء فى السطر بفاصل ، أو وضع الفاصل فى داخل الكلمة الواحدة أو استخدام الحروف الكبيرة وسط الكلمة لإحداث نوع من التأكيد . أو ربط الصوت بالمعنى ليوحى به – نسى كمنجز أن كل هذه الحيل الشكلية تمثل عبئاً على القارئ فى فهمه للقصيدة برغم اتجاهه إلى المعنى البسيط والمباشر فى قصائده ؛ لذلك يقول النقاد إن قصائد كمنجز تبدو على الورق بناء ناقصاً لابد للقارئ أن يكمله بمقدرته الذاتية على الفهم والتذوق .

يؤدى الإيقاع والصوت دوراً كبيراً فى الإيماء بمعانى القصائد : فإذا كانت القراءة صامتة فإن كثيراً من معنى القصيدة يضيع ، أما قراءتها بصوت مرتفع فتجعل حيل كمنجز الشكلية تبدو ذات وظيفة ، وتتحول قصائده إلى طاقة مشحونة بالرومانسية ، والأحاسيس ، والشطحات الذاتية مما يجعله أقرب إلى الشعراء الانطباعيين أو التأثيريين .

أما بداية كمنجز الشعرية فكانت تقليدية تماماً : فى قصائده الأولى التى صدرت بعنوان «أزهار التيوليب والمداخن» عام ١٩٢٣ – نجده يستخدم كل الأساليب القديمة التى كانت سائدة فى أشعار النصف الأخير من القرن التاسع عشر : فالوزن والصور والإيقاع واللغة لا تنتمى مطلقاً إلى أشعار القرن العشرين حتى الكلمات القديمة التى سادت اللغة الإنجليزية منذ عصر تشوسر – نجد بعضها فى الأشعار الأولى لكمنجز . وقصيدته «فرويسارت» التى وردت فى ديوانه الصادر عام ١٩٢٥ كانت مزيجاً من كل الأساليب الرومانسية التى سادت الشعر الإنجليزى فى أواخر القرن التاسع عشر كبقايا للمدرسة الرومانسية الكبيرة التى تزعمها شعراء إنجلترا : وردزورث وشيلى وبايرون وكيتس وكولردج .

بمرور الوقت مع ازدياد الخبرة والممارسة بدأ كمنجز فى تكثيف صوره وتأصيل لغته ، فاتجه إلى اللهجات

الأمريكية المحلية التى سادت قصائده الأولى المهمة مثل السلسلة الغنائية الطويلة التى كتبها بعنوان «الحقائق والوقائع» فى ديوانه «الواو حرف عطف» عام ١٩٢٥، وفيها يظهر براعته فى الجمع بين الروح الشعرية والاتجاه التهكمى من خلال العلاقات الجنسية كما نجد فى الفقرة التالية:

«عندما انقسمت النفس على نفسها

ارتعشت الروح فى رعب هيستيرى

وانطلقت ضحكات الكون تدّوى

عندما غاصت الأقدام فى الطين اللذيذ.. !»

فى عام ١٩٢٦ أصدر كمنجز ديوانه «حاصل ضرب ٢×٢ = ٥»، وفيه يؤكد الاختلاف البين بين الحقيقة الرياضية البحتة التى لا تقبل الجدل أو الإنكار وبين الواقع الذى يعيشه الإنسان بعيداً عن كل حقيقة موضوعية. فى تقديمه للديوان يقول كمنجز إنه اتبع منهج ممثل الكوميديا الساخرة الذى يخلق الحركة ذات المعنى والدلالة بلا تشنجات أو تقلصات أو ضجيج. وهذا المنهج ينطبق على معظم قصائد كمنجز التى تميزت بروح التهكم والسخرية من أوضاع المجتمع المعاصر، فهذه القصائد الساخرة حافلة بالضحكات اللاذعة، وسرعة البديهة القاسية، والنكات اللفظية، والتلاعب بالألفاظ كما نجد فى المقتطف التالى من ديوان «٢×٢ = ٥»:

«قل لى من فضلك: ماذا تأمل أن تكون فى المستقبل؟

هل ستحقق أمجاد الإغريق القدامى؟

أين هم الآن؟ وماذا حدث لميترلنخ؟

لا شىء! فقد عاد أبريل كأن شيئاً لم يكن!»

من الواضح أن كمنجز يشكل مزيجاً من الروح البدائية الأمريكية والفكر الذى صقلته الحضارة المعاصرة: فطالما سخر من مدعى الثقافة فى أمريكا ومن رافعى لواء المادية البحتة التى أحالت الأمريكيين إلى آلات متحركة فى كل مكان! لذلك يقارن النقاد ديوانه «٢×٢ = ٥» بقصائد الشاعر والروائى الإنجليزى د. هـ. لورانس التى هاجم فيها كل قيم المجتمع البورجوازى فى إنجلترا، لكن لورانس كان أكثر جهامة من كمنجز الذى يحلو له استخدام النكتة اللاذعة فى معظم قصائده الساخرة التهكمية؛ فهى لا تنفصل عن النسيج الفكرى أو اللغوى للقصيدة؛ مما يجعلها وظيفية فى مكانها كما نجد فى قصيدته «إنى أتغنى بأولاف» التى يردد فيها نغمته الأثيرة حول موقف الإنسان الفرد المعارض فى مواجهة الآلة الرهيبة للنظام الاجتماعى. وعلى الرغم من روح الفكاهة السارية فى القصيدة فإن بطله أولاف يموت فى النهاية مؤكداً بهذا مأسوية النظام الاجتماعى الرهيب الذى لا يرحم كل من يقف فى طريقه.

كتب كمنجز فى مقدمته لديوانه الكامل عام ١٩٣٨: «إن عملى الشعرى لم يكتب إلا لك ولى وليس لمعظم الناس». وهذا يوضح أن اهتمامه كشاعر كان منصباً أيضاً على قارئه كفرد، فهو لا يريد أن يخاطب المجتمع بأشعاره؛ لأنه لا يؤمن أصلاً بعدالة هذا المجتمع تجاه الأفراد! لكن هذا الاتجاه الفكرى الأساس فى شعر كمنجز لم يمنح أشعاره طابعاً مميزاً ومحدداً لها بصفة عامة؛ لأنه انشغل بالتغييرات الشكلية لقصائده أكثر من

إهتمامه بالشكل الفنى الجوهرى لها . وفرق شاسع بين الفن الشكلى والشكل الفنى ؛ لأن الأول يتعامل هو والمظهر الخارجى والسطحى للعمل الفنى على حين أن الآخر يتفاعل هو وجوهر العمل ومضمونه بحيث لا ينفصل عنه إطلاقاً . وقد أثر اهتمام كمنجز بشكليات شعره على إضافته إلى تراث الشعر الأمريكى ، ومع ذلك فهى إضافة لا يمكن إنكارها بأية حال .

73 Sidney Kingsley

٧٣ سيدنى كنجزلى

(١٩٠٦ - ....)

سيدنى كنجزلى كاتب مسرحى بدأ حياته العملية فى المسرح نفسه باشتغاله ممثلاً فى أول الأمر ، وعندما تشرب الحياة المسرحية بدأ الكتابة بأسلوب يذكرنا بالكاتب المسرحى الآيرلندى جورج برنارد شو الذى اتخذ من المسرح منبراً فنياً للهجوم على أوجه البؤس الاجتماعى التى يعانى منها سكان الحوارى والأزقة والأحياء الفقيرة . كان كنجزلى يعتقد أن المسرح هو المشرع الأول الذى يمهد لوضع القوانين التى تكفل العدالة الاجتماعية ، وتحافظ على الكرامة الإنسانية ؛ وأنه لا خير فى مسرح يهرب الناس إليه لنسيان مشكلاتهم التى تنغص عليهم حياتهم ، فالمسرح هو المكان الذى يتطهر فيه الناس من أدرانهم اليومية ، ويواجهون فيه مشكلاتهم بكل الإصرار والبصيرة والأفق الواسع . اتبع كنجزلى هذا المنهج الفكرى الجاد حتى فى هزلياته ؛ لذلك فهو يشكل المفتاح الرئيسى لفهم مسرحه وتذوقه .

ولد سيدنى كنجزلى فى مدينة نيويورك ، تلقى تعليمه فى جامعتى نيويورك وكورنيل . بعد تخرجه اشتغل بالتمثيل المسرحى ، ثم انتقل للعمل بإحدى الشركات السينمائية . كانت أول مسرحية له «رجال فى ملابس بيضاء» ١٩٣٣ قد فازت بجائزة بوليتزر ، مما فتح له أبواب المسرح الأمريكى على مصراعيه ، بل إن المسرحية عرضت أيضاً مراراً فى بلاد متعددة خارج أمريكا . تدور أحداثها حول أزمة فى حياة جراح يجد نفسه فى صراع بين الحب والواجب الوظيفى . تتميز المسرحية بحبكتها القوية ، وصراعها الدرامى الأخاذ سواء على المستوى الاجتماعى أو المستوى السيكلوجى ، وخاصة عندما تنتهى بانتصار صارم للواجب على العاطفة .

تأكد نجاح كنجزلى بمسرحية «الطريق المسدود» ١٩٣٥ التى بدأ فيها اتجاهه الاجتماعى بوضوح شديد . تدور أحداث المسرحية عند نهاية الطريق الذى يؤدى إلى النهر الشرقى فى مدينة نيويورك . وهى البقعة التى تطل منها الشقق والمبانى الفاخرة على الأزقة والأحياء الفقيرة حيث يعيش خمسة صبية دفعتهم بيئتهم القاسية البائسة إلى

كراهية المجتمع والناس والقانون . تقوم امرأة شابة من الجيرة بمهمة إنسانية تبذل فيها أقصى ما فى وسعها لكى تحسّن من أحوال هؤلاء الصبية ، وتغير نظرتهم تجاه المجتمع ، لكنها تحقق نجاحاً لا يذكر فى مواجهة التناقض المستمر والظاهر بين الطبقات المرفهة التى تعيش فى هذه الشقق الفاخرة العالية ، والطبقات الفقيرة البائسة التى فى قاع المجتمع ؛ فالواقع أقوى من كل وسائل التربية والإرشاد والتهذيب والوعظ . والحل الوحيد هو أن تزال هذه الأحياء الفقيرة القذرة ، وأن يمنح سكانها فرصة مناسبة ؛ لكى يثبتوا وجودهم الحقيقى على قدم المساواة مع الآخرين .

تتابعت مسرحيات كنجزلى فكتب «عشرة ملايين شبح» ١٩٣٦ ، و«العالم الذى نصنعه» ١٩٣٩ ، و«الفرقة الخارجية» ١٩٣٩ ، و«الوطنيون» ١٩٤٢ ، و«ظلام فى الظهيرة» ١٩٥١ وهى إعداد مسرحى لرواية آرثر كوستلر ؛ كما كتب كوميديا هزلية عام ١٩٥٤ بعنوان «مجانين وعشاق» أثبت فيها قدرته على الدعابة والإضحاك ؛ كما أثبت قدرته من قبل فى مجال الفكر الاجتماعى الجاد مما يؤكد أن سيدنى كنجزلى كان من أكثر الكتاب المسرحيين الذين عرفهم المسرح الأمريكى عناداً ومثابرة وخاصة فى فترة الثلاثينيات التى شهدت الانهيار الاقتصادى الشهير وما تبعه من تغييرات مأسوية فى المجتمع الأمريكى ، كما شارك فى فترة الحرب العالمية الثانية بمسرحية «العالم الذى نصنعه» التى أخذها عن رواية لميلين براند ، ثم بمسرحية تاريخية رفيعة المستوى «الوطنيون» التى أثبت فيها الخصمان السياسيان جيفرسون وهاملتون أنهما قد كرسا نفسيهما بصورة متساوية من أجل الأمة الأمريكية الناشئة . كان هذا تذكيراً ضرورياً بأن الوطنية يمكن أن تحلق عالياً بكل من الجناحين اليسارى واليمينى .

كان كنجزلى يميل إلى التنويع فى الأشكال الفنية لمسرحياته بحيث لا يخضع نفسه لنمط واحد : فنى عام ١٩٤٩ كتب مسرحية بعنوان «قصة بوليسية» على غرار مسرحية شكسبير الشهيرة «دقة بدقة» والتى يعانى فيها بطلها آنجيلو من الإفلاس الخلقى والانهيار النفسى من خلال الصورة التى قدمها له رجل البوليس السرى «ماكلويد» . أراد كنجزلى أن يستخدم بناء القصة البوليسية المشوق فى إبراز الضغوط الاجتماعية على كاهل الفرد الذى فقد كل شىء . وبذلك استطاع كنجزلى أن يحول الميلودراما التقليدية ذات الأحداث الصاخبة إلى تراجيديا تنتمى إلى المذهب الطبيعى الذى يبحث عن القوانين التى تتحكم فى حركة المجتمع ، وتجعله يكتسح فى طريقه الأفراد بلا رحمة ولا هوادة ! كان الهم الأكبر لكنجزلى الكشف عن الكبرياء الزائف باعتباره مصدر الكثير من الشرور .

بهذا المفهوم نظر كنجزلى إلى روسيا السوفييتية التى اعتبرها مقبرة للمثل الإنسانية ؛ فقد أظهر اشمئزازه العنيف والكامل من الشيوعية وهو يقوم بعملية تحويل درامى لرواية آرثر كوستلر «ظلام فى الظهيرة» التى تتخذ مضمونها من محاكمات موسكو ومن إنهيار المبادئ الماركسية الجامدة . كانت النتيجة التى أحرزت لكنجزلى جائزة جماعة نقاد الدراما — جديرة بالملاحظة باعتبارها مخاطرة فى المسرحية السياسية التى لم يكن الكتاب المسرحيون فى الخمسينيات مهرة فى معالجتها . حوّل كنجزلى الرواية إلى مسرحية دون أن يفقد مميزات الدراما ذات الوحدة العضوية أو أن يضحى بالتوتر الدرامى . وقد ضحّى بمهارات كوستلر السيكلوجية فى التحليل

كضرورة من ضرورات الفن المسرحى وكنتيجة لشن أعنف هجوم على الستالينية . كان هدف كوستلر أن يوضح كيف أن ثوريا شجاعاً ضحية من ضحايا تصفيات محاكمة موسكو استطاع أن يدفع نفسه إلى نقطة الاعتراف بجرائم كان بريئاً منها ، حتى برغم معرفته أن اعترافه لن ينقذ حياته .

كان هذا بالنسبة لكنجزلى شيئاً ثانوى الأهمية . كان اهتمامه الرئيسى منصباً على شرور الديكتاتورية الشيوعية وعلى سقوط روباشوف الأخلاقى ؛ فهو الذى أيد الثورة أصلاً بدافع من أكثر الأسباب نبلاً يدرك أخيراً كم هو خطير أن يتبع المبدأ القائل : إن الهدف يبرر الوسيلة ! لكنه لم يدرك ذلك إلا وهو فى انتظار تنفيذ الحكم بعد أن يستعرض شريط حياته أمام مخيلته . يقول الناقد جون جاسنر : إن كنجزلى ربما كان قد تذكر عبارة قالها بطله المحبب «توماس جيفرسون» : «يقال أحياناً : إن الرجل لا يستطيع أن يثق بحكمه هو نفسه : فهل يمكن إذن أن يثق فى حكم الآخرين ؟» .

كانت «ظلام فى الظهيرة» عملاً مسرحياً فذاً ، واحتجاجاً فنياً متوقداً ؛ ومع هذا فقد أثبتت المسرحية بالنسبة لكل مهارات كنجزلى المسرحية ولكل معتقداته الليبرالية – أنها أقرب إلى الصناعة منها إلى الإلهام ، وأكثر ميلودرامية منها تراجيدية ، وأكثر ميلاً إلى الاتهام والإدانة المباشرة منها إلى الكشف الفكرى والتحليل السيكلوجى ؛ لذلك كانت المسرحية التى أعدها كنجزلى شبكة من المشاهد القصيرة التى تحدث فى الماضى والحاضر . سارت على نمط رواية كوستلر فى معالجة أزمة روباشوف الوجدانية وندمه . لكن نفور كنجزلى الواضح من أن يطور إلى درجة كافية عملية تعذيب روباشوف – أدى إلى افتقاد عمق الرواية وهى عملية التعذيب التى أدت إلى الاعتراف الزائف الذى يحمى مصالح الأمن السوفييتى والثورة العالمية . هذا بالإضافة إلى أن الذكريات المؤلمة قد مزقت شخصية البطل التى رسمها كنجزلى إلى حد كبير ، مما جعل البطل يبدو ضحية سلبية لا حول لها ولا قوة ؛ ومن ثم ضاع من المسرحية نبضها الدرامى الأساس لعدم اشتعال الصراع الدرامى الكافى لاستمرار حيوتها .

كان سيدنى كنجزلى ملتزماً بصراعات عصره التى حاول جاداً أن يبلورها فى مسرحياته سواء على المستوى الاجتماعى أو الاقتصادى أو السياسى ، لكنه بذل أقصى ما فى وسعه فى الوقت نفسه لكى يتفادى من الأخطاء التى يقع فيها كتاب المسرحية الاجتماعية أو السياسية ، وهى الأخطاء التى تدفعهم إلى التعبير المباشر والنغمة المرتفعة والخطابة الطنانة ! اعتمد كنجزلى على الكشف عن مكامن الكبرياء الزائف الذى يعتبره أصل كل الشرور الاجتماعية والمفاسد السياسية . هذا الكبرياء غير مرتبط بمجتمع معين أو زمن محدد ، لكنه مع الثغرات التى تنبع من الضعف البشرى يمكن أن يجلب من الويلات والمآسى مالا يمكن تصوره . من هنا كانت القيمة الإنسانية التى يتمتع بها مسرح سيدنى كنجزلى .

٧٤ جيمس فينيمور كوبر (١٧٨٩ - ١٨٥١)

74 James Fenimore Cooper

جيمس فينيمور كوبر اول أديب أنجبته أمريكا يحوز شهرة عالمية فى وقت كان فيه أدباء أوروبا يحتلون الصفوف الأولى للأدب العالمى ، كان مضمون رواياته محلياً بمعنى الكلمة بحيث دار حول الرواد الأمريكيين الأوائل والآباء المؤسسين الذين سعوا وراء كشف كل حدود جديدة . كان كوبر نفسه أحد هؤلاء الرواد الذين اشتغلوا بالزراعة والصيد والقنص والمغامرة . وإذا كان النقاد يعتبرون رواياته تسجيلاً لخبراته الشخصية فى هذا المضمار ، ومرآة للعصر الذى عاشه - فإنها ما زالت روايات بالمفهوم الفنى للاصطلاح لما تحتويه من أحداث وشخصيات وحوار وخيال . أما من ناحية المضمون الفكرى فهى تبلور أهم سمات الشخصية الأمريكية التى تتمثل فى الاعتماد المطلق على النفس فى مواجهة البيئة ومحاولة ترويضها وإخضاعها لمتطلباته ؛ كما اهتم كوبر أيضاً بنقد مظاهر المجتمع المعاصر من خلال الشخصيات التى قدمها ، ولم يعبأ بإثارة غضب القراء عليه من جراء هجومه عليهم ! وبالفعل شن عليه معظم الكتاب الصحفيين هجوماً عارماً ، لكن هذا لم يغض من شأنه ، بل أثار نوعاً من الجدل الفكرى كان بمثابة أول معركة أدبية يعرفها الأمريكيون . كانت رواياته نقداً متصلاً للحياة الأمريكية المعاصرة ، لكنه فشل فى أن يجعل من شذراته ولمحاته الانتقادية فلسفة اجتماعية متسقة تلقى الضوء على طريق المستقبل الذى يشقه المجتمع ، لذلك ظلت مكانته فى تراث الفكر الأمريكى منحصرة فى الرواية الاجتماعية الواقعية .

ولد جيمس فينيمور كوبر فى نيوجيرسى ، وبعد عام من ولادته انتقلت أسرته إلى بيت كبير فى وسط نيويورك اشتراه أبوه على بحيرة أوتسيجو حيث قضى كوبر صباه ، وحيث تعلم حب الطبيعة البرية والطموح لاكتشاف الحدود الجديدة ، لم يشعر كوبر بالوئام وسط سكان منطقته ، بل كان يهرب منهم إلى أحضان الطبيعة . كان التناقض واضحاً فى ذهنه بين المجتمع الزاخر بالرياء والنفاق والكذب والخداع والضعة وبين

الطبيعة بكل بهائها وانطلاقها وجلالها وحيويتها وتجددها ، لذلك آمن أن الخلاص الحقيقى للإنسان لن يوجد فى المجتمعات التى اصطنعها لكى يعيش فيها ، بل بين أحضان الطبيعة البرية البريئة من كل تعقيد أو رواسب ! وقد شكلت هذه الفكرة معظم مضامين رواياته فيما بعد ؛ لذلك كانت شخصيات الهنود عنده محاطة بهالات من الكبرياء والتقدير ، فهى عنده أقرب إلى عناصر الطبيعة من البيض الذين وقعوا تحت ضغوط المجتمع .

تلقى كوبر تعليمه فى ألبانى وفى ييل ، ثم عمل على سفن البحرية التجارية ، وخدم لمدة ثلاث سنوات كبحار فى الأسطول الأمريكى الذى كان يعمل فى منطقة البحيرات الكبرى ، لكنه عاد للعيش فى مزرعة الأسرة فى نيويورك ، ثم غادرها إلى باريس حيث اتصل شخصياً بمعالم الحضارة الأوربية التى أثرت فى خبرته وثقافته . وبذلك ضرب المثل لمعظم الكتاب والمفكرين الذين جاءوا بعده ؛ لكى يُطلوا على الحضارة الأم ؛ وأصبح الحج إلى أوربا من الشروط التى يفضل أن تتوافر فى كل الأدباء والمثقفين فى أمريكا . عاد كوبر من باريس عام ١٨٣٣ حيث عاش مرة أخرى فى مزرعة الأسرة إلى أن مات عام ١٨٥١ .

نشر كوبر أول رواية له عام ١٨٢٠ ، لكنه لم يشتهر إلا بروايته التى نشرها فى العام التالى بعنوان «الجاسوس» ، وجذب بها انتباه جمهور عريض من القراء الذين أعجبوا بأحداثها وشخصياتها ؛ مما جعل كوبر يكرس حياته كلها لحرفة الأدب . فى عام ١٨٢٣ نشر رواية «الرواد» التى بدأ بها مجموعته الروائية التى عرفت باسم «قصص تخزين الجلود» والتى أصبح كوبر يعرف بها فى الرواية العالمية . لم تكن رواية «الرواد» الأولى فى السلسلة ، بل كانت الرابعة ؛ ولذلك جاء تسلسل الروايات طبقاً للأحداث كالآتى :

«صائد الغزال» ١٨٤١ ، و«آخر الموهيكان ١٨٢٦ ، و«مكتشف الممر» ١٨٤٠ ، و«الرواد» ثم «البرارى» ١٨٢٧ .

كتب فى أثناء السلسلة روايات أخرى مثل «البحار» التى حازت شهرة شعبية هائلة فى ذلك الوقت وفيها أظهر براعته فى إيراد التفاصيل الدقيقة الخاصة بالحياة على ظهر السفن ، وهى من خبراته الشخصية فى الحياة . ويبدو أن هيرمان ميلفيل تأثر بالأسلوب نفسه فى رواياته التى اتخذت مضمونها من حياة البحر مثل «موبى ديك» . برز اهتمام كوبر بالبحر فى كتابه «تاريخ أسطول الولايات المتحدة» . لكن الروايات التى كتبها كوبر فى أخريات حياته كانت فاقدة للروح والحيوية ، ولم يعد يهتم بها الآن سوى بعض الأكاد يميين المتخصصين فى تاريخ الرواية الأمريكية .

كان كوبر متمتعاً ببصيرة نافذة ؛ فعلى الرغم من حماسه الشديد لوطنه استطاع أن يرى كل المثالب التى تعتور المجتمع الأمريكى وخاصة مجتمع المهاجرين الهولنديين الذين استقروا فى أواسط نيويورك ، وعاشوا حياة أقرب إلى أسلوب العصور الوسطى المظلمة فى أوربا : فكتب ثلاثية روائية حول هذا المضمون بعنوان «كتاب سيرة ليتل بيج» هاجم فيها العادات الأمريكية ، ونظم السياسة والجمارك وجشع التجار والفلاحين . ومن العجيب أن كوبر جمع بين الواقعية والرومانسية فى آن واحد : تجلت الواقعية فى تسجيله الفوتوغرافى ونقده الاجتماعى على حين نلاحظ الخصائص الرومانسية التى تمجد الإنسان الذى يعيش بين أحضان الطبيعة وقد تمثلت سواء فى شخصية الهندى الأحمر أو الكشاف الأبيض اللذين عاشا معاً فى صداقة نقية تحيط بها البرية من كل جانب .

وربما كانت الفترة التى قضاها فى أوربا وخاصة فى باريس قد دفعت به إلى المقارنة بين المجتمع الأوربى والحياة فى أمريكا مما جعله ينقم عليها لتخلفها الفكرى والحضارى. كان هذا شأن معظم المثقفين والكتاب الأمريكيين الذين زاروا القارة الأوربية : بعضهم عاد إلى أمريكا وكله نقمة عليها ، وبعضهم رجع مصاباً بعقد النقص ، وندر الذى رجع إلى وطنه ولم يهتز نفسياً بطريقة ما . لم يقتصر كوبر على التعبير عن نقمته فى رواياته ، بل كتب من المقالات والدراسات ما عبر فيه عن عدم اقتناعه بما يجرى فى المجتمع الأمريكى الناشئ ؛ لذلك فهى تكمل رواياته الزاخرة بالشخصيات السيئة والشريرة المستمدة من الواقع المعاش أصلاً .

أما من الناحية الفنية فكانت رواياته تفتقر إلى الأسلوب السلس وخاصة فيما يتصل بتصوير الشخصيات . كانت شخصياته النسائية عبارة عن أشباح باهتة أو نسخ مكررة فى كل رواياته ، أما السرد الروائى عنده فكان يتردد بين النثر المتحجر الذى يتظاهر باتساع الأفق وامتلاك ناصية اللغة ، وبين المحسنات البديعية التى تصل إلى حد الزخارف المبالغ فيها ، لكن هذا لا ينفى أنه استطاع خلق بعض الشخصيات التى أصبحت من ملامح الرواية الأمريكية مثل شخصية ناتى بامبو التى أحاطها بهالات أسطورية من القـوة والشجاعة والتحمل والإصرار والنبل والحكمة . عاش ناتى بامبو بعيداً عن المجتمع قريباً من الحدود النائية ، كان وحيداً لم يتزوج ومحاطاً بقبائل الهنود ، لم يعرف سوى الطبيعة مسكناً له ، فعاش متنقلاً بين أحضانها من نهر هدسون إلى الغرب الأوسط . كانت الشخصيات المحيطة به تتمتع بالصفات والخصائص نفسها تقريباً .

وعلى الرغم من أن كوبر حاول تقليد وولتر سكوت ، ومن أن أفكاره كانت مباشرة وسطحية فى بعض الأحيان – فإنه كان بارعاً فى وصف المناظر الطبيعية ، وانعكس هذا من ثم على شخصياته بذلك كان أول روائى يجسد الطبيعة الأمريكية فى رواياته ، كما كان متمكناً من خلق حبكة منطقية لأحداثه ومواقفه . ومازالت رواياته تلقى رواجاً حتى الآن ، وخاصة بين الصبية والشباب الذين يغرمون بقراءة قصص المغامرات الزاخرة بالبطولة والشجاعة والإقدام . وبالطبع فإن هذا المصير الذى وصلت إليه روايات كوبر لايرضى صاحبها الذى أراد أن يخاطب بها القراء الناضجين لما تحتوى عليه من نقد اجتماعى جاد للحياة الأمريكية ، لكن فشله فى تحويل نقده إلى فلسفة اجتماعية متكاملة منعه من ممارسة تأثيره الفكرى على الأجيال المتتابعة من القراء فى أمريكا ، ولم يتبق منه سوى الحبكة الروائية المثيرة ، والشخصيات الرومانسية ، والصور و (اللوحات) التى تمثل المجتمع الأمريكى فى بداية تأسيسه .

لكن مع كل الهفوات الفنية والفكرية التى ألصقها النقاد والدارسون بكوبر – فإن دوره الريادى فى مجال الرواية الأمريكية لا يمكن إنكاره ، يكفى أنه كان يكتب وليس أمامه سوى النماذج الأوربية من الرواية لتقليدها ، ومع ذلك فقد أصر على أن يستقى مضمونه من البيئة الأمريكية المحلية بحثاً عن الأصالة فى الفكر والفن . لم يمنعه مضمونه المحلى من الوصول إلى المجال العالمى ، واستطاع بذلك أن يجمع بين الريادة والمحلية والعالمية ، ومهد بذلك الطريق لجيل الروائيين الذين أتوا من بعده من أمثال هوثورن وميلفيل ومارك توين وإدجار آلان بو ووليام دين هاولز وغيرهم من الذين أرسوا تقاليد الرواية الأمريكية .

٧٥ جورج س . كوفمان George S. Kaufman 75

(١٨٨٩ - ١٩٦١)

جورج س . كوفمان من الكتاب المسرحيين الذين أثبتوا عملياً أن المسرح عمل جماعى لا يقتصر النهوض به على فرد أو عنصر واحد ، كتب كل مسرحياته - باستثناء واحدة فقط - بالاشتراك مع معاصريه من الكتاب أو المخرجين ، ولم يجد فى هذا أى عيب لإيمانه أنه كلما تعددت الآراء والأفكار والاقتراحات ساعد هذا العمل المسرحى على الظهور فى أفضل صوره نضجاً وأصالة : فالمسرح حياة متكاملة تكثّف وتبلور الحياة التى يعيشها المجتمع ككل ، من هنا نشأت الوظيفة الاجتماعية للمسرح عند كوفمان الذى يوجه كل سياطه الساخرة النارية إلى مظاهر الغباء وضيق الأفق ، بل إن هذه السخرية تتحول فى أحيان كثيرة إلى تهكم مرير صاخب من الذين يظنون فى أنفسهم أنهم محور الكون على حين أنهم لا فى العير ولا فى النفير ! وكانت لغة كوفمان الموفقة فى اختبارها للألفاظ والجمل سبباً فى الأثر المحكم الذى اعتمدت عليه الكوميديا فى توصيل التهكم والسخرية والتعرية إلى الجمهور .

ولد جورج س . كوفمان فى مدينة كولومبيا بولاية بنسيلفانيا ، بدأ حياته العملية بالاشتغال بالصحافة ، وكان له عمود ثابت فى الصحيفة أو المجلة التى يعمل فيها ، ينقد فيه أوجه القصور التى يراها فى المجتمع المعاصر . ذاعت شهرته بعموده اليومى فى جريدة «واشنطن ميل» ثم فى «نيويورك وولد» و«نيويورك تريبيون» التى اشتغل فيها لأول مرة ناقداً مسرحياً للعروض التى تقدم على مسارح برودواى بصفة خاصة . وعندما أقبل القراء على مقالاته النقدية إختطفته جريدة «نيويورك تايمز» لكى يستأنف العمل الناجح نفسه ، من هنا بدأت خبرته العملية بالمسرح ، وهى الخبرة التى جعلته ينظر إليه من الناحية الصحفية الجماعية ، وليس من الناحية الأدبية الجمالية فقط . لذلك فإن تقييم إنتاج كوفمان فى مجال المسرح لابد أن يشمل عصره كله بحكم ارتباطاته الوثيقة بكل القائمين على المسرح من مخرجين ومؤلفين ومنتجين وممثلين شاركهم فى العمل . كان كوفمان ظاهرة مسرحية

أكثر منه كاتباً فريداً له مميزاته الخاصة ؛ فقد اشترك في التأليف والإخراج والإنتاج والتمثيل .

كانت المسرحية الفريدة التي كتبها كوفمان بمفرده هي «رجل الزبد والبيض» ١٩٢٥ التي سخر فيها من المواقف التي اختبرها بنفسه في مهنته كصحفي . أما ما عدا هذه المسرحية فقد كان تأليفه للمسرحيات الأخرى بالاشتراك مع آخرين من أشهرهم مارك كونللي الذي كتب معه أنجح مسرحياته ، ثم موس هارت ، ورنج لاردنر ، وإدنا فيربر ، وكاثرين دايتون ، وناثلي جونسون ، ولوين ماكجارث ، وهوارد تيشمان وغيرهم . وقد عرف عن كوفمان أنه «جراح المسرحية» : بمعنى أنه يجرى عليها العمليات التي تجعلها تتخلص من النتوءات والأورام والزوائد مع إضافة اللمسات التي تكفل لها النجاح الجماهيري . ويبدو أن مهمة المؤلف الذي كان يشاركه في كتابة المسرحية قد تركزت في تقديم المضمون أو الفكرة أو المحتوى ، أما الصياغة فقد كانت الميدان الذي لا يجاري فيه كوفمان أحد

إشترك كوفمان وكونللي في كتابة مسرحية «دولسي» ١٩٢١ التي تزخر بالسخرية من نمط المرأة التي لا تستخدم في حديثها سوى القوالب المتأنقة والألفاظ التي تنطقها كالببغاء بدون وعي أو فهم ، فهي تدعي المعرفة والثقافة والخبرة ، ولكن الغباء المتأصل فيها أوشك أن يقضي على صفقة عمل ناجحة لزوجها . ومع ذلك فجهوداتها الغبية تنتهي نهاية سعيدة وناجحة : فالكوميديا توحي بأن الحظ السعيد يمكن أن يكون رفيق الغباء والعكس صحيح ! هذا بالطبع من سخريات الزمن الذي يوزع النجاح والفشل على البشر بمقاييس يصعب عليهم إدراكها !

في عام ١٩٢٢ كتب كوفمان وكونللي مسرحية «السيدات» ١٩٢٢ الزاخرة بالكوميديا النابعة من الحياة الأسرية في أمريكا . وفي العام نفسه قدّما «ميرتون رجل السينما» التي تسخر بمنتهى القسوة والعنف من هوليوود . وقد قام كوفمان بدور ناجح في هذه المسرحية . أما في عام ١٩٢٤ فقد اقتبس كوفمان وكونللي كوميديا ألمانية لبول آبل أطلقا عليها عنوان «شحاذ على ظهر حصان» وسخرا فيها من المشروعات التجارية الضخمة التي تفرض نفسها على القيم الفنية والأدبية في المجتمع من خلال شخصية الموسيقي المفلس نيل ماكراى الذي يقع تحت إغراء التقدم لطلب يد جلاديس كادي الفتاة الثرية . وعندما يتسلل النوم إلى جفونه يحلم بكل النتائج الرهيبة المترتبة على مثل هذا الزواج ، ويرى نفسه جالساً في مصنع كادي وهو يعمل بين العمال مثل الآلة الصماء . فيكتشف الغباء وضيق الأفق فيما يسمونه بكفاية العمل والإنتاج . يستمر الحلم ويبلغ اليأس به منتهاه فيقتل عائلة كادي عن بكرة أبيها ، يقدم إلى المحاكمة ، ويحكم عليه بالحبس الانفرادي في زنزانة ، فيمضي الوقت في كتابة القصائد الغنائية التي لا معنى لها ، ويطلق سراحه أخيراً عندما يستيقظ من الحلم ، ويتخلص فعلاً من خطبته لجلاديس كادي !

من أشهر المسرحيات التي كتبها كوفمان مع موس هارت «مرة في العمر» ١٩٣٠ التي يسخر فيها مرة أخرى من هوليوود وأحلامها الكاذبة . ومسرحية «إنك لا تستطيع أن تأخذها معك» ١٩٣٦ التي فازت بجائزة بوليتزر ، والتي تدور حول شخصية الجد فاندرهوف الأتوقراطي المستبد اللطيف الذي يجلس على رأس عائلة غريبة الأطوار لكن سعيدة الأحوال ؛ فهي عائلة تعيش في قلب مدينة نيويورك داخل قبو تمارس فيه كتابة

المسرحيات ، ورقصات الباليه ، وطبع المنشورات الفوضوية على سبيل التمرين . يحدث أن تخطب أليس الفتاة التقليدية الفريدة فى العائلة إلى ابن رئيسها تونى كيربى ، ويدور الصراع والصدام بين عائلة كيربى المادية الجافة وعائلة فاندرهوف الحالمة المجنونة ، وتوشك الأمور أن تفسد الجو الرومانسى السائد فى المسرحية ، لكن سرعان ما يتدخل الجد فاندرهوف ؛ لكى تعود الأمور إلى مجاريها !

فى عام ١٩٣٩ كتب كوفمان وهارت مسرحية «الرجل الذى حل وقت العشاء» وهى من كوميديا السلوك : فالشخصية الرئيسة شيريدان وايتسايد ضيف على إحدى عائلات الغرب الأوسط الأمريكى التى تكرم وفادته لعدة أسابيع فى بيتها بعد أن أصيب فى حادث أقعده عن الحركة ، لكنه يدعو أصدقاء له من المشاهير والشواذ لكى يزوروه فى البيت . لا يكتفى بهذا ، بل يتدخل فى شئون العائلة ، ويصب لعناته على كل فرد فى المدينة ، كان يتصرف كما لو كان قد امتلك البيت بمن فيه ! وعندما يتم شفاؤه ولا يجد مناصاً من أن يرحل يفتعل حادثاً يكسر فيه ساقه مرة أخرى !

كانت معظم المسرحيات التى كتبها كوفمان مع إيدنا فيربر قائمة على قصصها ورواياتها . من أشهرها «العشاء فى الثامنة» ١٩٣٢ التى تعرى الطبقة الأرستقراطية من خلال شخصية ميليسنت جوردان الذى يقيم حفلاً عشاء لآل فيرنكليف البريطانيين المبجلين القادمين فى زيارة للولايات المتحدة ، لكن يحدث أن تقع مصيبة لكل الضيوف المدعوين ، مما يمنعهم من حضور العشاء . ومع ذلك يستمر العشاء باستحضارٌ ضيفين بديلين . يقول الناقد إدموند جاجى : إن هدف المؤلفين يكمن فى تعرية حب المظاهر والاستمتاع بها فى ذاتها كإحدى صفات الطبقة الأرستقراطية التى تقيم العشاء لا من أجل الاستمتاع به ، ولكن من أجل تبادل مواقف النفاق الاجتماعى والأحاديث الكاذبة .

أما مع مورى ريسكايند فقد كتب كوفمان مسرحية «إنى أتغنى بك» ١٩٣٢ ، وفيها يسخران من الأساليب السياسية السائدة فى أمريكا ، وقد فازت بجائزة بوليتزر . استمر كوفمان على هذا المنوال مع مؤلفين آخرين . ولكن على الرغم من عدم انفراده بالتأليف فإنه ترك بصماته واضحة على الشخصيات والمواقف ، وخاصة فيما يتصل بالأسلوب الساخر الذى ينفذ إلى أعماق المجتمع المعاصر . ويبدو أن العمل الصحفى قد أثر على كوفمان بحيث تغلغل فى أسلوب كتاباته المسرحية التى بادرت إلى معالجة موضوعات الساعة وقضايا العصر ، لذلك كان مسرحه ينتمى إلى الصحافة الأدبية أو الأدب الصحفى أكثر من ارتباطه بالأدب كتراث فنى قومى قائم بذاته .

٧٦ جاك كيرواك

76 Jack Kerouac

(١٩٢٢ – ....)

جاك كيرواك من الروائيين الفوضويين الذين تزعموا مبادئ «حركة الضربة» أو الحركة الفوضوية التى عبروا عنها فى أعمالهم ، كما اتخذوا منها أسلوباً لحياتهم . وقد اتهمهم الناس بالانحلال والتفسخ لرفضهم كل القيم التى تعارفوا عليها . كان فى هذا الاتهام جزء كبير من الصحة ؛ لأن حياتهم كانت زاخرة بعقاقير الهلوسة ، والمشروبات الكحولية ، والممارسة الجنسية الحرة ، وموسيقى الجاز المجنونة ، وسباق العربات المحمومة . كانت حركتهم بمثابة إنتفاضة سلبية لم تحاول البحث عن حلول إيجابية تقدم القيم البديلة التى تضمن استمرار التطوير الحضارى وتجنبه للنكسات التى أدت إليها القيم القديمة ؛ من هنا كان النفور الذى قوبلت به حركتهم . أرادوا أن تتحول الحياة إلى هدف فى ذاتها بحيث يستمتع الإنسان بما يحلو له من ملذات مهما تعارضت هى والقيم الاجتماعية المألوفة ! بدأت هذه الحركة بديوان «عواء» للشاعر ألن جنزبرج ١٩٥٦ ، ورواية «على الطريق» لجاك كيرواك عام ١٩٥٧ . والحركة فى مجملها حركة اجتماعية أكثر منها أدبية ، ولذلك لم تحتل مساحة عريضة على خريطة الأدب الأمريكى .

ولد جاك كيرواك فى مدينة لويل بولاية ماساتشوستس . بدأ محاولاته فى الشعر والرواية منذ صدر شبابه ، لكنه لم يُعترف به إلا بعد أن أصدر روايته «على الطريق» التى اعتبرها النقاد نمطاً جديداً فى الرواية الأمريكية المعاصرة وإن كانوا لم يتحمسوا لها كثيراً . كتبها بأسلوب أسماه النثر التلقائى الذى يماثل الأبيات الشعرية الطويلة المرسلة التى أغرم بها معظم شعراء الحركة . وقد قوبل بنفس النقد العنيف الذى قوبلت به القصائد ؛ لإفتقاره إلى القوة التنظيمية التى تؤدى إلى الشكل الفنى المميز . أما عن المضمون الفكرى فكان يدعو صراحة إلى تمجيد كل الجوانب اللاأخلاقية فى شخصياته التى عاشت بحثاً عن النشوة القادمة التى ربما حصلت عليها من الخمر أو المخدر أو الجنس أو موسيقى الجاز أو رحلة فى عربة مسرعة مجنونة ؛ فالهدف النهائى لها يكمن فى الحصول على الإشباع

بأية وسيلة من الوسائل .

والإشباع فى نظرها ليس مادياً أو حسياً ، أو جنسياً فقط لكنه روحى وفكرى ونفسى أيضاً . تبحث الشخصيات عما يشبه التجلى الصوفى الذى ينتقل بها من العالم المادى المحدود إلى آفاق النفس اللامتناهية ، وتستعين على ذلك بالوسائل التى سبق ذكرها . عبر كيرواك عن هذا الجانب الروحى فى روايته «شحاذو الدراما» ١٩٦٠ . والدراما بمفهوم البوذيين هى الحقيقة : فشخصيات الرواية تبحث عن الدراما أو الحقيقة لعلها تعثر على معنى وجودها فى هذا الكون . ولعل افتقار روايات كيرواك إلى الشكل الفنى المتميز يرجع إلى أنها تقترب من منهج السيرة الذاتية ، فقد عاش كيرواك نوع الحياة التى سجلها فى رواياته نفسه ، ويبدو أن هدفه الأساس كان تقديم معتقداته فى قالب روائى يغرى بالقراءة بأسلوب أفضل من البحث الدراسى الجاف ؛ ولذلك لم تكن الرواية وسيلته الفريدة لتوصيل أفكاره إلى الجمهور ، بل عقد الندوات والاجتماعات العامة التى خطب فيها ، وقرأ المخطوطات أمام الحاضرين ، وناقش معهم معنى حركته الضارية وأصولها الفوضوية .

من أعماله : «البلدة والمدينة» ١٩٥٠ ، و«الساكنون تحت الأرض» ١٩٥٨ ، و«دكتور ساكس» ١٩٥٩ ، وديوان شعر بعنوان «أغانى مدينة ميكسكو الحزينة» فى العام نفسه ، ثم «تريستيسا» ١٩٦٠ . وهى لا تحمل البصمات الرافضة لقيم المجتمع المعاصر كما نجد «الساكنون تحت الأرض» بالإضافة إلى «على الطريق» و«شحاذو الدراما» .

من الواضح أن كيرواك يستخدم خبراته منذ طفولته المبكرة فى مدينة لويل حتى اللحظة الراهنة ، لكى يبلورها فى أعماله ؛ لذلك تبدو رواياته تجسيداً لحياته الشخصية مع محاولة للإطلال على الظروف الاجتماعية التى عاصرتها وتفاعلتا معاً ، لكن اهتمامه المبالغ فيه بتفاصيل حياته الدقيقة كان عبئاً على بناء رواياته ناء به ، وأصابه بكثير من الزوائد والنتوءات والمواقف التى لا لزوم لها ؛ لذلك حكم عليه النقاد بفقدانه للوعى الفنى بالشكل الروائى . وتعد رواياته بمثابة صور مفصلة ومطولة للأشخاص الذين كانت لهم أهمية خاصة فى حياته ، أو ملامح من روايات الشطار ذات الأحداث العابرة والعارضة ، أو خبرات شخصية تتوالى الواحدة بعد الأخرى ؛ من هنا كانت روايته «على الطريق» تعتمد فى شكلها على تتابع المغامرات الذى يميز روايات الشطار : فالعمود الفقرى المشكل لأحداثها يرتبط برحلات الأوتوستوب التى يقوم بها البطل عبر البلاد بدون هدف محدد ، أو بقيادته للعربات بسرعات مجنونة من نيوأورليانز إلى نيويورك إلى دينفر إلى سان فرانسيسكو بدون هدف محدد أيضاً ، لذلك يبدو بناء الرواية بدون هدف أيضاً بحكم افتقاده الشكل المميز ، فليس هناك من الأسباب المنطقية ما يبرر أحداث الرواية . والمحصلة النهائية وجود مجموعة من البشر داخل دوامة متغيرة من الفوضى ، وبدون أى ارتباط بمكان أو بشخص : فالشخصيات تبحث عن الإحساس الجديد حيثما وجد ؛ لكن جهودها لا توفق فى أغلب الأحيان ، بل تنتهى إلى الفشل والإحباط على أساس أن المجتمع المحيط بها لم يعد لديه أى جديد يمكن الوصول إليه .

فى رواية «الساكنون تحت الأرض» يبتعد كيرواك بعض الشىء عن منهج روايات الشطار بحلقاته المتتابعة والمنفصلة فى الوقت نفسه . اهتم كيرواك بالتركيز والتكثيف إلى حد ما ، لأن البناء ينهض على المحاولة المستمرة بين

رجل وامرأة للوصول إلى علاقة جنسية مستقرة بينهما . وقد أضافت وحدة الخلفية الوصفية مزيداً من التماسك إلى البناء ، فلم تخرج الأحداث عن نطاق شاطئ سان فرانسيسكو الشمالى ، مما جعل إحساس القارئ بالمواقف حادا ومكثفاً . لم تتنقل الأحداث من مكان لآخر بدون هدف ؛ كما حدث فى «على الطريق» ، بل ارتبطت بالمكان وبكل الدلالات والمعانى التى يوحى بها ، ويعكسها على الشخصيات والمواقف .

فى رواية «شحاذو الدراما» أو «الباحثون عن الحقيقة» يعالج كيرواك مضمون الروايتين السابقتين نفسه بالجو النفسى نفسه ، ولكن مع تنويعات أخرى : فهناك الرحلات التى تقوم بها الشخصيات بين جبال كاليفورنيا وبطول الشمال الغربى لشاطئ الباسيفيكى . وتشبه شخصية البطل (جافى) معظم شخصيات كيرواك التى تجسد أفكاره الفوضوية المضادة للقيم الاجتماعية المعاصرة : يقول بعض النقاد : إنه إستمد شخصية بطله من شخصية الشاعر المعاصر جارى سنايدر الذى يعد من أهم شعراء الحركة الفوضوية نفسها .

يقول النقاد : إن ظهور كيرواك مع أعضاء هذه الحركة الفوضوية كان نتيجة طبيعية للحضارة التكنولوجية المعقدة التى بلغها عالمنا المعاصر ، مثلها فى ذلك مثل الحركة الرومانسية التى ظهرت فى أعقاب الثورة الصناعية فى منتصف القرن الماضى ، فقد سد عصرنا الميكانيكى الإلكترونى كل المنافذ فى وجه الإنسان الذى لم يعد يملك سوى الرفض ؛ ليحقق به وجوده السلبى ؛ فالإنسان مهما بلغ من القوة المادية والميكانيكية فلن يستغنى أبداً عن الحب والتعاطف والعذوبة والتناغم مع نفسه ومع الآخرين . وفى الواقع فإن رفض كيرواك للمجتمع المعاصر رفض ظاهرى فقط بدليل أنه يستخدم ابتكاراته الميكانيكية فى رواية «على الطريق» يجد البطل متعته فى انطلاقه المجنون بالعربة المسرعة بين أرجاء البلاد ، أما بحثه عن البراءة والصفاء والبدائية فليس بشىء جديد على تراث الأدب الأمريكى ، فقد وجدنا هذه الملامح راسخة فى فلسفة إيمرسون وثورو . وربما كان الشىء الوحيد الذى أضافته هذه الحركة الفوضوية تكمن فى العنف الذى قد يحمل داخله عناصر السادية والماسوشية ، لكن ما يخفف من غلواء العنف اعتناقهم لمبادئ البوذية التى تميل إلى التأمل الصوفى والتجلى الروحى الهادئ .

يرى كيرواك أنه ليس للإنسان عدو ، على وجه الأرض سوى نفسه . فهو دائم البحث عن أى شىء يمكن أن يدمر به نفسه ، وليست حضارته المادية الميكانيكية سوى أكبر دليل على ذلك ، ومع ذلك لا يناقض كيرواك بين الطبيعة الريفية البريئة وبين الحياة المدنية المعقدة ، فهو يرى أن الأخيرة كانت نتيجة طبيعية للأولى . وما يجب أن يفعله الإنسان الآن هو أن يحقق ذاته بالأسلوب الذى يراه ملائماً لنفسه ، سواء كان وجوده على مستوى الحياة البدائية البريئة أو على مستوى الحياة الحضارية المعقدة ، بذلك تكون فلسفة كيرواك مزيجاً غريباً من مواجهة الحقائق والهروب منها فى الوقت نفسه ، هذا التناقض الفوضوى منع فلسفة كيرواك من الحصول على ملامح محددة متبلورة ، وأثر من ثم على الأشكال الفنية لرواياته ؛ مما جعلها تنتمى إلى مجال الدراسات الاجتماعية أكثر من انتمائها إلى إنجازات الأدب الأمريكى .

٧٧ رنج لاردنر

77 Ring Lardner

(١٨٨٥ - ١٩٣٣)

رنج لاردنر من كتاب القصة القصيرة الذين جمعوا بين الهزل والجدية فى آن واحد . كانت السخرية سلاحه الحاد الذى استخدمه فى تعرية حقائق المجتمع وخاصة مجتمع الرياضيين الذى عرفه عن كثب عندما عمل مراسلا رياضيا فى عدة صحف ومجلات ، وهو مجتمع لم يتعرض له كثير من القصصيين الذين يتمون بطبيعتهم إلى المجالات الفكرية البعيدة عن ميادين الرياضة ، أما لاردنر فقد استخدم خبرته الصحفية فى مجال الرياضة لتجسيد هذا العالم وتقديم شخصيات غير تقليدية لم يعرفها القراء من قبل : فالرياضيون ليسوا بالبساطة والانطلاق والبراءة التى عرفوا بها ، بل هم قوم معقدون بؤساء ، محبون للمظاهر ، لاهثون وراء المكاسب المادية . أراد لاردنر القول بأن المجال الرياضى عبارة عن جزء من نسيج المجتمع ، ولا يعقل أن يكون الكل مريضا على حين يتمتع الجزء بالصحة والعافية والحيوية ! انقسم قراء لاردنر إلى فريقين : فريق يقرأ قصصه للضحك على المواقف الكوميدية المتتابعة والشخصيات الفكاهية التى لم يألفها من قبل ، وفريق ينفذ فكره إلى ما بين السطور ، وما خلف المواقف ؛ ليكتشف نظرة متشائمة تعتبر المجتمع كله مصحة للأمراض العقلية ! فالكوميديا هى الوجهة البراقة التى يغلف بها لاردنر سخريته القائمة من المصير المظلم الذى يتربص بالمجتمع !

ولد رنج لاردنر بمدينة نايلز بولاية ميشيجان ، وتلقى تعليمه فى شيكاغو . بدأ حياته العملية مراسلا رياضيا لعدة صحف فى إنديانا وشيكاغو حتى وصل إلى منصب رئيس تحرير لبعض المجلات الرياضية فى بوسطن وشيكاغو . ومنذ عام ١٩١٩ أصبح من أشهر الصحفيين الأمريكيين فى هذا المجال ، وتنقل بين مختلف الولايات قبل أن يستقر أخيرا فى نيويورك . وبالرغم من الشهرة العريضة التى حققها فقد أدرك أن مواهبه فى الكتابة أكبر وأضخم من مجرد النقد الرياضى ، فنشر عام ١٩١٥ كتابا نادرا يحتوى على أشعار غرامية بعنوان «مواويل العشاق» ، استخدمه كثير من العشاق فى كتابة خطاباتهم ، لكن شهرة لاردنر الحقيقية فى مجال الأدب بدأت

عندما نشر أول مجموعة قصص قصيرة له بعنوان «أنت تعرفني جيدا». والبطل فيها واحد – لاعب بيزبول يعد معبود الجماهير التي لاترى سوى ظاهره البراق، والقصص عبارة عن خطابات متبادلة بين الراوى جاك كيف والبطل الذى يتعرى أمامنا بجهله ولغته السوقية التى تنم عن ضحالة تفكيره وأفقه الضيق. نرى الجانب الآخر الذى لا تراه الجماهير التى تعبده، فإذا به المغرور الغبى الذى لا يعرف معنى المسئولية، البخيل المادى الأصم عند سماع أى نقد. وعندما يتكلم يقول كلاما لا معنى له، وينطق بألفاظ مبهمة على حين يظن أن الجميع آذان مصغية وعلى الرغم من روح الدعابة والمرح الطاغية على المواقف والشخصيات والحوار فإن القارئ المتفحص يصاب بإحباط ويأس عندما يكتشف حقيقة الناس الذين يؤلهم البشر اعتمادا على بعض المظاهر الخادعة!

نجحت هذه المجموعة القصصية نجاحا شعبيا ضخما؛ مما أغرى لاردنر بمواصلة نجاحه بكتابة سلسلة طويلة من القصص مستفيدا فيها من خبرته فى مجال الصحافة الرياضية، لكن سرعان ما اندثرت روح المرح والفكاهة فى قصصه وخاصة فى سنوات عمره الأخيرة عندما بدأ صراعه المميت مع السل. تميزت قصص هذه الفترة بالجدية والصرامة فى المضمون، وبالدقة والتخطيط فى الشكل. وقد قوبل بالاحترام والتقدير من كتاب مختلفى الاتجاهات مثل هـ. ل. منكن وإدموند ويلسون وفيرجينيا وولف، وطالما قارنوه بمارك توين وأو. هنرى. لم يكتب لاردنر بدافع من موهبته التلقائية فقط، بل كان واعيا بحرفية فنه وصنعته كما رأينا فى كتابه «كيف تكتب القصص القصيرة» ١٩٢٤ الذى جمع فيه عشر قصص بمقدمة ضافية وساخرة من الحيل التى يتبعها كتاب القصة القصيرة. أما القصص العشر فهى عبارة عن عينات لإبراز وجهة نظره عمليا. أراد لاردنر أن ينتزع بهذا الكتاب اعتراف النقاد بمقدرته على التحليل النقدى؛ كما انتزع اعترافهم بقدرته على كتابة القصة من قبل، لكنه كان كاتبا ساخرا أكثر منه ناقدا تحليليا.

من أعمال لاردنر التى اشتهر بها «رحلات جاليبل» ١٩١٧ التى كتبها على غرار «رحلات جاليفر» الساخرة الشهيرة، و«عاملهم بخشونة» ١٩١٨، و«فلتمتلك بيتك الذى تملكه» ١٩١٩، و«الفائز الحقيقى» ١٩١٩، و«المدينة الكبيرة» ١٩٢١، و«عش الحب وقصص أخرى» ١٩٢٤، و«حب وابتسامة» ١٩٣٣، «والأول والآخر» ١٩٣٤. كما كتب مسرحية هزلية بالاشتراك مع جورج كوفمان بعنوان «قمر يونيو» ١٩٢٩. هذه القصص كلها عبارة عن تنويعات متعددة على المضمون المفضل عند لاردنر، وهو المضمون الذى يفضح القسوة والعنف والغباء والتفاهة والسطحية والغرور والبخل والعناد... إلخ من الصفات التى أصبحت تميز الحياة اليومية دون أن يلتفت إليها أحد!

كان للاردنر قدرة خاصة على رسم الشخصية فى ضربات فرشاة سريعة دون إطناب فى التحليل الذى لا يحتمله هيكل القصة القصيرة. وكانت له أذن حساسة لالتقاط الألفاظ والكلمات المعبرة. وكثيرا ما كتب باللغة الدارجة أو باللهجة العامية إيمانا منه أن اللغة فى القصة ليست سوى مادة خام وعلى القصصى أن يطوعها بحسب ما يرى وظيفتها الدرامية فى النص. كانت الجدية الصارمة الساخرة التى سعى إليها من خلال روح الدعابة الظاهرية سببا فى احترام النقاد والمفكرين والمثقفين له. فلم يقنع بإثارة ضحكات القراء على سبيل الترويح عنهم، بل أكد لهم من طرف خفى أنهم يضحكون حتى يتجنبوا البكاء بقدر الإمكان. فالحياة أكثر

خصبا وتعقيدا من أن يصور الأدب جانبا واحدا منها .

أعجب النقاد والمفكرون بالجوانب المختلفة فى قصص لاردنر ، واختار كل منهم الجانب الذى يتمشى مع عقليته وتفكيره : فمثلا نجد هـ . ل . منكن يبدى إعجابه الشديد به فى كتابه «اللغة الأمريكية» بسبب أذنه الحساسة المرهفة تجاه الخصائص الدقيقة المميزة للهجة السوقية الأمريكية التى استخدمها فى قصصه بأستاذية بارعة . هذا بالإضافة إلى أن لاردنر كان قد قرأ الطبعة الأولى من كتاب منكن وأدلى إليه باقتراحات وآراء اعتبرها منكن ثاقبة وقيمة للغاية ، وقام بتنفيذها بالفعل فى الطبعات التالية من الكتاب . على حين يقول صديقه سكوت فتزجيرالد : إن عظمة لاردنر تكمن فى أنه عندما سخر من الجنس البشرى فإنه سخر من نفسه أولا كأحد ضحايا هذا الجنس الملعون ، ولم يحاول أن يتعالى باتخاذ موقف الرسول القادم لإنقاذ البشرية .

اعتبر معظم النقاد أن لاردنر كان يحاول إعادة صياغة اللغة الإنجليزية التى حطم هالاتها التقليدية من خلال قصصه التى أظهرت العلاقة الوثيقة بين غباء الإنسان وعجز اللغة . وإذا كان جيمس جويس قد حاول إعادة صياغة اللغة من أعلى فإن لاردنر قام بمهمة عكسية عندما حاول تشكيلها من أسفل : من القاعدة الشعبية التى تستخدم اللغة ولا تعرف كيف ولماذا ؟ تقول فيرجينيا وولف : إنه ليس من الصدفة المحضة أن يختار لاردنر مضمونه من مجال الألعاب الرياضية ، فهو المجال الذى يمنحه إمكانات الانطلاق إلى كل فئات الشعب الأمريكى الذى لم يكتسب الخصائص المميزة له بعد ، ولعل الرياضة تقوم بهذه المهمة ، لكن سكوت فتزجيرالد قال : إن هذا المضمون قد حبس موهبة لاردنر من الانطلاق وراء آفاق أخرى أكثر عمقا وخصبا وثراء ، لأن شخصيات هذا المجال نمطية إلى حد كبير ، ولا تحتمل بلورة النفس البشرية بكل تناقضاتها وصراعاتها ، ولكن هذا لا ينفى أن لاردنر اتخذ من عالم الرياضة مجرد قاعدة للانطلاق واحتواء الحياة فى المجتمع الأمريكى على مختلف مستوياتها ؛ من هنا كانت المكانة المميزة التى تتمتع بها قصصه القصيرة فى تراث الأدب الأمريكى .

٧٨ سيدنى لانيار

78 Sidney Lanier

(١٨٤٢ - ١٨٨١)

سيدنى لانيار أديب وفنان أمريكى له باع طويل فى الشعر ، والرواية ، والنقد ، والموسيقى ؛ لكن شهرته قامت أساسا على شعره الذى لم يحظ بعد بالاهتمام اللائق به على الرغم من النضج الفكرى والفنى الرفيع الذى تميز به . كان ثانى شاعر أمريكى يدرك أهمية الشكل الفنى وضرورته بعد ادجار آلان بو ، لم يكن يفرق بين الشكل والمضمون ، وبذلك سبق مدرسة النقد الجديد بنصف قرن تقريبا . كان يعتقد أن البحور الشعرية لم تبتكر لمجرد الزخارف اللحنية ؛ فهى تشكل جزءا عضويا من المعنى . ولعل وعيه الحاد بالأوزان والإيقاعات يرجع إلى تبحره فى علوم الموسيقى واحترافه التأليف والعزف فى الأوركسترا السيمفونى . قام بدراسات تحليلية ومقارنة بين الشعر والموسيقى محاولا إبراز العلاقة العضوية بينهما على أساس منهجى علمى ، وذلك فى كتابه «علم النظم الإنجليزى» ١٨٨٠ الذى أثبت به جدارته فى مجال الدراسات النقدية والتحليلية أيضا : أوضح أن الشكل فى كل من الشعر والموسيقى يعتمد على الوزن واللون والنغم والتوتر اللحنى ، وأن هذه العناصر لا تنفصل إطلاقا عن المعنى الذى يريد الشاعر أو الموسيقار توصيله إلى الجمهور . إنه يرى أن الميزة الأساس التى يتفوق بها الشعر على النثر أن الكلمات والجمل فيه تتكلم من خلال الإيقاع والوزن أكثر من مجرد تأكيد معانيها التقليدية التى اصطلح الناس عليها فى حياتهم اليومية .

ولد سيدنى لانيار فى بلدة ماكون بولاية جورجيا . تلقى تعليمه الأول فى المدارس الخاصة ، ثم أكمل دراسته فى جامعة أوجلثروب التى تخرج فيها عام ١٨٦٠ . كان ينوى الاستمرار فى الدراسات العليا فى ألمانيا ، لكن الحرب الأهلية وقفت فى طريق رغبته . فتطوع فى الجيش الكونفدرالى إلى أن وقع فى الأسر عام ١٨٦٤ وسجن لمدة أربعة أشهر فى لوكاوت بوينت بولاية ميريلاند . كانت النتيجة التى خرج بها من تجربته الشخصية فى الحرب أن أصيب بالسل الذى ظل كامنا فى صدره حتى نهاية حياته القصيرة . عندما أطلق سراحه قرر أن يكرس حياته

للكتابة والأدب ، لكن المتاعب الاقتصادية التى مر بها منعته من تنفيذ خطته ، وتحقيق طموحه ، واضطرته إلى قبول أية وظيفة تعود عليه بما يحفظ له ماء وجهه . كانت بعض الوظائف شاقة وتافهة ، لكنه قبلها ؛ لأنه لم يكن لديه أى اختيار ، وخاصة بعد أن تزوج عام ١٨٦٧ وأنجب عدة أطفال مما ضاعف من مسئولياته الجسيمة .

فى عام ١٨٧٣ استقر نهائيا فى بالتيمور حيث أصبح العازف الأول للفلوت فى أوركسترا بيبودى السيمفونى ، واستطاع أن يؤلف للأوركسترا أعمالا ناضجة أصبحت محط أنظار قادة الفرق العالمية الآن ، لكن اشتغاله بالموسيقى لم يشغله عن حبه للأدب ، سواء على مستوى الدراسة الأكاديمية أو الخلق الفنى . كان قد نشر من قبل رواية «الزنابق الوحشية» ١٨٦٧ التى تتخذ مضمونها من الحرب الأهلية ، وتزخر (باللوحات) الحية الواقعية من حياة الجنوب ، لكن الرواية لم يكتب لها النجاح ، وربما كان هذا هو السبب الذى جعل لانيار يتوجه بكل قدراته إلى مجال الشعر الذى اشتهر فيه ، وخاصة عندما نشر قصيدته «القمح» ١٨٧٥ : ففى رواية «الزنابق الوحشية» كان شاعرا أكثر منه روائيا محترفا يدرك أسرار صنعته ؛ فهى تدور حول معانى الفروسية فى حياة الجنوب من خلال بناء لا شكل له ، وأحداث ميلودرامية ، وحوار ممل ، وتلميحات مبالغ فيها وتدور فى حلقة مفرغة . وربما كان العنصر الوحيد الذى أنقذ الرواية من الفشل الكامل يكمن فى الفقرات التى تصدح بالموسيقى الغنائية ، واللوحات الشعرية الحية التى تصف تجارب فيليب سترلنج كسجين فى جيش الاتحاد ، والتى تجسد الشخصيات الجائعة وحياتها المريرة مثل : جورم سمولين الهارب من الجيش الكونفدرالى ، والذى يقتل والدى فيليب رميا بالرصاص ، ثم يحرق منزلها فى غضبه المحموم ضد طبقة الأغنياء !

يبدو أن لانيار اكتشف نفسه كشاعر فى أثناء كتابته لرواية «الزنابق الوحشية» ، ولذلك لم يعد إلى كتابة الرواية مرة أخرى . كانت قصيدة «القمح» بمثابة شهادة ميلاده كشاعر عام ١٨٧٥ ؛ فقد صرح بعدها بأن وظيفته فى الحياة هى أن يكتب الشعر وكفى ! فيها يتخذ من القمح رمزا لاستمرار الحياة والخير والجمال ؛ لكى يهاجم المطامع المادية التى تمثلت فى جشع تجار القطن . وشجعه نجاح القصيدة على الاستمرار فى كتابة الشعر طوال السنوات القليلة التى تبقت من عمره : من أشعاره المهمة : «السيمفونية» ١٨٧٥ ، و«أغنية تشاتاهوتشى» ١٨٧٧ و«مستنقعات جلين» ١٨٧٨ ، و«انتقام هاميش» ١٨٧٨ ؛ ومن أغانيه القصيرة «شروق الشمس» ، و«موال الأشجار والسيد» و«الاعتراض» .

فى قصيدة «السيمفونية» يهدف لانيار إلى خلق تأثيرات صوتية مقصودة لكى يثبت وجود العلاقة العضوية بين الشعر والموسيقى . يختم قصيدته بجملته المشهورة «الموسيقى هى الحب فى بحثه عن الكلمة» . أما عن المضمون الفكرى فالقصيدة عبارة عن رفض لكل مظاهر المجتمع الصناعى المادى الذى لا يعرف فى الحياة سوى النجاح التجارى بكل ريائه وخداعه وكذبه ! لذلك تقف القصيدة مع كل القيم الإنسانية والعدالة الاجتماعية ضد كل من يحاول انتهاكها ! وبالنسبة للشكل الفنى تحتوى القصيدة على استخدامات متتابعة لمختلف آلات الأوركسترا : الكمان ، والفلوت ، والكلارنيت ، والهورن ، والأبوا . . . إلخ ؛ لذلك تؤدى الأصوات والإيقاعات دورا أكبر من الألفاظ والمعانى ، وهو المنهج الذى اتبعه نفسه فى قصيدته «أغنية تشاتاهوتشى» التى تصل إلى القمة فى

استخدامها الموسيقى للكلمات التى تبدأ بالحرف نفسه أو الصوت ، وللكلمات التى يدل صوتها على معناها ، وللإيقاعات التى تحدثها الألفاظ من تنغيم وتلحين.

كذلك فى قصيدة «مستنقعات جلين» التى يعتبرها النقاد أفضل أعمال لانيار – تبرز مهارته الفائقة فى مزج الموسيقى بالشعر فى وحدة فنية عضوية : فالكلمات تنتهى بالوقفات النهائية التى فى الجمل الموسيقية ، أما عن الصور الشعرية فتستخدم كل الأوصاف الحسية المتجسدة لكى تبلور لنا المستنقعات البحرية فى مقاطعة جلين بجورجيا . وقد اختلف النقاد حول تحليل مضمون القصيدة : فقال بعضهم : إن لانيار متأثر بإيمرسون ، وبعض آخر قال : إن روحها وثنية تماما ، وخاصة عندما يتحرر لانيار من الإيمان بالقدر والخوف من الخطيئة ، ثم يعشق الطبيعة إلى درجة العبادة .

يبدو غرام لانيار بالطبيعة واضحا فى أغانيه القصيرة مثل «شروق الشمس» التى يستخدم فيها أصوات الطبيعة ؛ لكى يتغنى بسحرها ، وبوحدة الوجود فى الوقت نفسه ؛ فلا خلاص للإنسان إلا بين أحضانها التى تضمد جراح روحه ! هذا المضمون يمتد لكى يسرى فى قصيدة «موال الأشجار والسيد» . وهذه القصائد تنتمى إلى ديوان «ترنيمة المستنقعات» الذى يمزج الخيال بالموسيقى من خلال الصور الحسية المتجسدة والإيقاعات الموحية بالمعانى . هذا كله يؤكد مهارة لانيار فى مجال الشكل الفنى والصنعة الشعرية ؛ مما يكشف عن تأثير إدجار آلان بو عليه : فعلم العروض والبحور عنده لا ينفصل أبدا عن علم المعانى ودلائل الألفاظ . وهذا ما نفذه فى قصيدة «السيمفونية» التى أحال فيها الجمل اللفظية إلى جمل موسيقية تعبر عن مضمونها بالصوت والإيقاع ، وليس بالتقرير والتحديد : فأجزاء القصيدة تعكس تشكيلات الأوركسترا السيمفونى بآلاته المختلفة من كمان وفلوت وكلارنيت وهورن وباسون بحيث تعبر هذه الآلات عن الحالات والأحاسيس النابعة من خصائص الصوت المرتبط بها : فمثلا تجسد آلات الكمان صرخة الفقراء الحزينة ، وضياع المكبوتين تحت وطأة الاستغلال الصناعى والتجارى على حين يمثل الهورن من ناحية أخرى صوت التحدى المميز لروح الفروسية ؛ لذلك فالقصيدة عبارة عن بناء من الأوزان المتغيرة والخصائص النغمية مما جعلها خصبة فى قوافيها ، وفى الكلمات التى تدل أصواتها على معانيها ، أو التى تبدأ بالصوت نفسه . كان الصراع الدرامى فى قصائده يدور دائما بين حب الطبيعة والجمال والروح وبين التكالب على المطامع المادية الناتجة عن صراعات المجتمع الصناعى والتجارى .

لعل من أهم إنجازات لانيار فى الشكل الفنى للقصيدة براعته فى استخدام الصور الشعرية ودلالاتها الحسية الملموسة التى توحى للقارئ بأحاسيس معينة ؛ فهو يقابل بين الأضواء والظلال ، بين أضواء الشفق اللازوردى والأنوار التى مازالت كامنة فى جنين السماء . يمزج فى الوقت نفسه بين بحرين مختلفين فى الطول ؛ لكى ينتج توافقا فى الإيقاع والنغم والحالة النفسية التى تستوعب القارئ تماما . هذا ينطبق على أغنياته : «الطائر الساحر» ، و«أغنية المساء» ، و«أغنية تشاتاهوتشى» . وهذه القصيدة الأخيرة عبارة عن قطعة موسيقية تجسد هدير النهر النابع من بطن الجبل بالأصوات والصور ، لذلك من المستحيل ترجمتها إلى أية لغة أخرى ؛ لأنها ستفقد كل معناها بضياع الإيقاعات والأنغام .

يبدو أن شعر لانيار لم يأخذ حقه من اهتمام النقاد والدارسين ؛ لأن بعضهم أراد أن يكون نقده للحياة مباشرا ومحددا وواضحا كما لو كان فى مقالة ، فاتهموه بالغموض والالتواء فى الوقت الذى كان لانيار يقوم فيه بمهمته كشاعر فنان وليس كمفكر اجتماعى . صحيح أنه كان يملك فلسفة اجتماعية محددة تنادى بتحرير الإنسان من الضغوط المادية والاهتمام بحياته الروحية التى سحقتها الحضارة الصناعية ، لكنه عبر عنها بأدواته الفنية التى هى فى صميم اختصاصه . يرجع هذا إلى تأثير الموسيقى عليه ، فالموسيقى لا تعبر عن فكرة بقدر ما تجسد إحساسا معينا داخل المتذوق يتحول إلى جزء عضوى من كيانه الذهنى والروحى . كان لانيار واعيا تماما بهذه الحقيقة الفنية على النقيض من نقاد عصره الذين بحثوا فقط عن المحتوى الاجتماعى فى شعره . فقد عابوا عليه اهتمامه بالإحساس دون الفكرة ، وظنوا أنها سطحية فى التفكير ، ونسوا أن أدوات الفنان وأهدافه تختلف تماما وتلك التى يستخدمها المصلح الاجتماعى . كان اتهامهم الأساسى له أنه منح الصوت والإيقاع اليد الطولى على اللفظ والكلمة ، وترك الموسيقى تسيطر تماما على المعنى . وهذه ليست تهمة على الإطلاق الآن بمفاهيم النقد العلمى الحديث ، بل إنها ميزة تمكن الفنان من تخطى حدود الزمان والمكان .

كان العيب البارز فى أشعار لانيار أن اهتمامه الشديد بالموسيقى جعله يختار الكلمة المناسبة موسيقيا بصرف النظر عن دقة معناها فى السياق . فالشعر يعتمد أيضا على مدلول الكلمة ، ومعنى الجملة وليس فقط على الإيقاع الموسيقى البحت ، لكنه عيب يمكن اغتفاره ، لأن مهارته الحرفية ، وأصالته الشعرية ، وموهبته الغنائية ، وخياله الخصب المتدفق ، وقدرته على ابتكار موسيقى بحتة تعتمد على الشعر ، وحساسيته المطلقة تجاه موقف الإنسان من الكون ورغبته الملحة فى التكامل الروحى كل هذه الخصائص جعلته جزءا لا يتجزأ من تراث الشعر الأمريكى ، ووضعته فى مكان الصدارة بين رواده .

يبدو وعيه بجماليات الإبداع الشعرى والموسيقى والأدبى فى كتبه النقدية الثلاثة : «علم النظم الإنجليزى» ١٨٨٠ ، و«الرواية الإنجليزية» ١٨٨٣ ، «شكسبير ومن جاء قبله» ١٩٠٢ . والكتابان الأخيران نشرا بعد وفاته . أما الكتاب الأول فقد كان محاولة علمية جادة منهجية لتحليل مناهج الشعر وأساليبه ، وتوضيح أن الأساس الذى تنهض عليه – أساس موسيقى بحت ؛ لذلك فالشعر والموسيقى وجهان لعملة واحدة لها خصائص الشكل ، والوزن ، واللون ، والنغم ، واللحن نفسها . يعد هذا الكتاب من أكثر الكتب إثارة وعلما فى مجال التكنيك الشعرى ، لكنه لم يترك أثرا واضحا على الشعراء الذين جاءوا بعد لانيار . ولعل هذا يرجع إلى توغله فى علوم الموسيقى التى قد لا يستوعبها أى شاعر .

أما كتابه «الرواية الإنجليزية» فكان عنوانه الجانبى «من إيسكولس إلى جورج إليوت : تطور الشخصية الإنسانية» . كان تحليلا فقط لمضامين الروايات تتبع لانيار نمو الشخصية الإنسانية من خلال التأثيرات التى تمارسها عليها الموسيقى ، والعلم ، والرواية كشكل أدبى . يتضح فى الكتاب الإعجاب البالغ الذى يكنه لانيار لكتّاب كثيرين منهم إيسكولس وأفلاطون وتشوسر ومالورى وزولا ووولت ويتمان وغيرهم . رأينا كل كاتب منهم فى ضوء إنجازه تجاه الشخصية الإنسانية عبر مراحل تطور الحضارة الغربية . بطول الكتاب يمس لانيار قضايا

اجتماعية وأخلاقية وسلوكية وجمالية مبرزا مرارا نظريته الأولى التى تنادى بأن العلم والموسيقى تطورا ونموا معا فى خطين متوازيين .

كان الكتاب النقدى الأخير هو «شكسبير ومن جاء قبله» ، لكنه لم يكن فى أهمية الكتابين السابقين وخاصة الكتاب الأول . كانت معظم الدراسات النقدية التى قام بها لانيار فى ذلك الوقت متعلقة بعمله الأكاديمى كمحاضر فى الأدب الإنجليزى فى جامعة جونز هوبكنز التى عين فيها منذ عام ١٨٧٩ . ومن قراءاته فى أدب العصور الوسطى وأدب العصر الإليزابيثى ألف أربعة كتب للأطفال مقتبسة من قصص مالورى وبيرسى وغيرهما ، لكنها كانت محاولات ثانوية فى حياته ، لأن مكانته الرئيسة فى تقاليد الأدب الأمريكى ستظل راسخة بفضل إنجازاته الشعرية .

79 Vachel Lindsay — ٧٩ فاشيل لندساى

(١٨٧٩ - ١٩٣١)

فاشيل لندساى شاعر أمريكى قح بمعنى أنه ثار ضد تبعية أمريكا فى مجالات الثقافة والفكر والفن والأدب على حين لم تحمل أوربا لأمريكا سوى النظرة المتعالية الزاخرة بالاحتقار . وطالما اشتكى لندساى من أنه فى طفولته لم يسمع عن أمريكا التى يعيش فيها بالفعل مثلما سمع الجميع يتكلمون عن أوربا . وطالما سيطر عليه الحنق فى أيام التلمذة عندما كان يطالع فى موسوعة تشامبرز للأدب الإنجليزى ، فلا يرى ذكرا لأى أديب أمريكى . وعلى سبيل التعويض والانتقام رفض الانقياد وراء الأمريكيين فى تقديس التراث الأوروبى ، وكان يجد متعة لاحد لها فى مطالعة كتاب «تاريخ مصر» للمؤرخ الإنجليزى هنرى رولينسون حيث وجد فيه حضارة عريقة تفوق الحضارة الأوروبية بعدة مراحل . لكن حماس لندساى للقومية الأمريكية لم يغرق شعره فى تيارات المحلية الإقليمية التى تفقد القارئ الأجنبى القدرة على استيعابه وتذوقه ، بل وضع فى اعتباره أن يعتمد شعره على المفاهيم الإنسانية الشاملة حتى يقف على المستوى العالمى الذى يتميز به الشعراء الأوروبيون ، ولم يمنعه هذا الاتجاه عن بلورة الملامح الأولى التى بدأت تميز الشخصية الأمريكية . فلم ير أى تعارض بين المحلية والعالمية ، لأنهما وجهان لعملة واحدة هى الأدب الإنسانى . وعلى الرغم من أنه قضى معظم حياته فى مدينة واحدة هى سبرنجفيلد فإنه استطاع أن يستشرف الآفاق العالمية لروح العصر.

ولد فاشيل لندساى فى سبرنجفيلد بولاية إلينوى حيث تلقى تعليمه الثانوى ، وبعد ذلك أكمل تعليمه العالى فى كلية هيرام بأوهايو . كانت اهتماماته بالفنون متعددة ، فقام بدراسة الفن التشكيلى فى شيكاغو ونيويورك مما طغى على فكرته الأولى فى أن يصبح مبشرا وخاصة أنه كان متشبعا بالقيم الدينية منذ حداثته . برز ذلك فى شعره عندما آلى على نفسه مقاومة القيم المادية التى جاءت بها الحضارة الصناعية ومحاولة تأصيل قيم المجتمع الزراعى القائمة على الحب والتعاون والسلام . كان يعتقد أن المجتمع يمكن أن يرتقى كثيرا حضاريا وإنسانيا إذا ما تمكن

معظم أفراده من تذوق الشعر ؛ فالإنسان الذى يحب الشعر أرقى ألف مرة من الشخص الذى يعتبره مضيعة للوقت ؛ فالشعر هو جوهر الفنون كلها وروحها النابض . كانت محاولته فى الفن التشكيلى امتدادا لحبه للشعر الذى كرس له كل حياته لدرجة أنه رفض أن يقتات من أية مهنة غير الشعر . لم يجد حرجا فى أن يقوم بتوزيع (لوحاته) وأشعاره وتسويقها بنفسه . وذلك بالإضافة إلى قيامه بإلقاء المحاضرات التى تشرح للناس قيمة الفن وضرورته فى حياتهم . فمثلا : قام فى صيف ١٩١٢ بجولة محاضرات ابتداء من إلينوى حتى نيوميكسكو لكى «يبشر بإنجيل الجمال» على حد قوله . ولم يكن يملك ما يسد رمقه سوى بيع أشعاره مقابل الوجبة والمأوى !

بدأت شهرة لندساى مع نشر قصائده فى مجلة «شعر» التى أصدرتها هارييت مونرو ؛ فقد حاز شعبية كبيرة بين القراء ، لكنه لم يقنع بهذه الشعبية الصامتة ، فاندفع إلى اللقاءات والاجتماعات والندوات يلقى فيها شعره على مسمع من الحاضرين الذين غالبا ما طلب منهم مشاركته فى الإنشاد والقيام بدور الكورس الذى يرد عليه ، وخاصة فى قصائده التى استمدت روحها من مضامين الشعر الفوكلورى الذى ساد العصور الوسطى . لم تقتصر شهرة لندساى على الحدود الأمريكية ، بل عبرت المحيط الأطلنطى إلى إنجلترا حيث استقبله المثقفون والكتاب بترحاب بالغ عند زيارته لجامعة أوكسفورد . عاش كشاعر مقيم فى بعض الجامعات والكليات إلى أن عاد إلى مسقط رأسه سبرنجفيلد التى اتخذ من الحياة فيها خلفية لمعظم قصائده ، لكن استقراره فيها لم يمنحه راحة البال التى لم يذق طعمها طوال حياته ، بل ظل القلق ينهشه من الداخل إلى أن أنهى حياته منتحرا بتناول شراب سام ! وكأنه أراد أن يجعل من حياته قصيدة مأسوية ضمن القصائد التى كتبها . والواقع أنه لم يفصل مطلقا بين حياته وفنه ، فكما كان شعره حياة متكاملة كانت حياته قصيدة عملية فى ذاتها .

من أهم أعمال لندساى : «قصائد للبيع من أجل الخبز» ١٩١٢ ، و«الجنرال وليام بوث يدخل الجنة وقصائد أخرى» ١٩١٣ ، و«مغامرات التبشير بإنجيل الجمال» ١٩١٤ ، و«فن الصور المتحركة» ١٩١٥ ، و«دليل الجيب للمتسولين» ١٩١٦ ، و«العنديب الصينى» ١٩١٧ ، و«الحيتان الذهبية وقصائد أخرى باللغة الأمريكية» ١٩٢٠ ، و«الانطلاق إلى النجوم» ١٩٢٦ ، و«الشمعة فى القمرة» ١٩٢٦ ، و«صلاة الجماعة فى شارع واشنطن» ١٩٢٩ ، و«كل روح هى سيرك» ١٩٢٩ . ويجدر بنا أن نتعرض لبعض القصائد التى نهضت عليها شهرته حتى نتلمس الملامح الأساسية لشعره .

فى قصيدة «الجنرال وليام بوث يدخل الجنة» أبرز لندساى نزعته الدينية عندما قام بتأبين قائد جيش الخلاص الدينى . استخدم لندساى إيقاعات الأناشيد والترانيم التى يتغنى بها نفسها أفراد جيش الخلاص بمصاحبة الطبول وآلات النفخ النحاسية . وقد قام لندساى نفسه مرات عدة بمشاركة الجموع فى إنشاد القصيدة التى نالت نجاحا شعبيا ساحقا بسبب اعتماد الشاعر على الألفاظ التى يوحى جرسها وإيقاعها بمعناها ودلالتها .

فى قصيدة «النسر الذى نسيه الناس» ١٩١٣ يرثى لند ساى جون بيتر آلتجيلد حاكم ولاية إلينوى الذى كان رمزا للشجاعة الوطنية والروح الليبرالية المنطلقة . لا يقتصر لندساى على رثاء بطله كشخص فى ذاته ، وإنما يتخذ منه رمزا لروح الحرية والتجديد التى لا يمكن الحياة أن تستمر بدونها ؛ لذلك لم يكن شعره شعر مناسبات ، بل كان تجربة فنية متكاملة ، تتخذ من المناسبة قاعدة للانطلاق إلى آفاق الإنسانية الرحبة .

فى قصيدة « الكونجو » ١٩١٤ يتوغل لندساى فى حياة الجنس الزنجى محاولا استخراج ملحمة منه تعبر عن مأساة هذا الجنس الذى لم يعرف العدالة الإنسانية منذ صدره تجار الرقيق إلى القارة الأمريكية . والقصيدة تنقسم ثلاثة أجزاء : « العبودية الأولى » و« الروح التى لا تقهر » و« الأمل فى الخلاص » . والقصيدة مكتوبة بأوزان قوية تؤكد الدور الحيوى الذى تقوم به الموسيقى فى بلورة المعنى مع استخدام المقاطع المتكررة لإيجاد الوحدة الموسيقية المطلوبة . وقد أصبحت هذه القصيدة من القطع المفضلة لدى فرق الكورس والغناء الجماعى ، وخاصة فى المناسبات القومية .

فى قصيدة « طريق سانتا فى » ١٩١٤ يقدم لندساى صورة حية ونابضة للحضارة الصناعية فى مطلع القرن العشرين : تتوالى تفاصيل الصورة من خلال الإيقاعات الصاخبة التى اشتهر بها لند ساى مقلدا فيها أوزان موسيقى الجاز التى خدعت بعض القراء ، وصورت لهم أنه يؤيد مظاهر هذه الحضارة الصناعية المادية ؛ فقد كان هدفه على النقيض من ذلك تماما . اتضح ذلك من التضاد بين دنيا التجارة والمال وبين العصفور الذى يغنى فى سلام وهدوء للحب والشباب الدائم . كان العصفور يتدخل من حين لآخر فى خلفية القصيدة التى تجسد عالم التجارة بكل جشعه ؛ لكى يبرز النغمة المضادة التى يؤيدها لندساى بكل مقدرته الشعرية .

فى قصيدة « العندليب الصينى » ١٩١٧ يجسد الشاعر التناقض الحاد بين الأحياء الكثيبة القذرة التى تحيط بحياة تشانج رجل المغسل الصينى فى سان فرانسيسكو ، وبين الماضى الرومانسى الحالم الذى ربما عاشه تشانج بأسلوبه الصينى الشرقى . وقد اتفق النقاد على أن لندساى قد بلغ القمة فى تكامل الشكل الفنى فى هذه القصيدة ، بحيث يؤدى تغيير أى لفظ إلى هدم البناء الجمالى كله من أساسه ؛ فالمعنى لا ينفصل عن المبنى ، بل يشكل الاثنان وحدة درامية حية .

فى قصيدة « شبح الجاموس » ١٩١٧ يبرز أسلوب لندساى القادر على شحن الألفاظ والكلمات بأكبر طاقة ممكنة من المعانى والدلالات وخاصة فيما يتصل بالملامح البدائية ، والقوية ، والرومانسية للتقاليد المحلية ذات الألوان الفوكلورية المتعددة . وهو الاتجاه الذى نجده نفسه فى قصيدة « فى مدح جونى آبل سيد » ١٩٢١ التى يتتبع فيها لندساى بطله جون تشابمان ، ذلك البطل الأسطورى الذى هام على وجهه فى جميع الولايات هربا من حب فاشل لكى ينثر بذور التفاح فى كل مكان يذهب إليه . نراه جائلا فوق القلاع والحصون وبين الهنود وفى البرارى . وقد وجد فيه لندساى نغمته المفضلة التى تعود به إلى الماضى حيث كان كل شىء قويا وبريئا ونقيا . وإذا كانت أبيات القصيدة كلها مقفاة فإن البحر ليس منتظما ، لكننا نجد بها الأوزان القوية الصاخبة التى اشتهرت بها أشعار لندساى ، بالإضافة إلى البدائية التلقائية النابعة من تأثره بالأشعار الشعبية .

ليس من السهل تتبع المنابع الفكرية والفنية التى أثرت فى شعر لندساى لكثرتها وتعددها وتنوعها : قرأ مثلا كل ماكتبه إدجار آلان بو وسوينبيرن ومع ذلك حاول التخلص من كل تأثير لهما عليه ؛ كما كان الشاعر الأمريكى سيدنى لانيار من النماذج التى فرضت ظلها عليه بعض الشىء . أما عن تأثير وولت ويتمان عليه فقد تاثر بفلسفته وأفكاره أكثر من تأثره بالشكل الفنى فى شعره . وبحكم نزعته الروحية الدينية من الطبيعى أن ينفعل بترانيم الكنيسة ، وألحان القداس ، وموسيقى جيش الخلاص ، وموسيقى الجاز أيضا . كذلك أثرت فيه الأفكار التى

وردت فى خطب إبراهام لنكولن ، كانت قضيته الفنية قد تركزت فى تجسيد معظم منابع الشخصية الأمريكية فى قصائده مع التركيز على الجانب الروحى لهذه الشخصية وهو الجانب الذى يعتبره لندساى الأساس الصلب للأمة الأمريكية والذى يجب ألا تتخلى عنه أبدا .

لعل من أبرز سمات شعر لند ساى البساطة والسلاسة والسهولة . وهى الصفات التى جعلته قريبا من قلب الجمهور الذى وجد فيه صدى لكل أحاسيسه وأفكاره . لم يؤثر عليه القلق الذى كان ينهش حياته ، ولم يتمكن من إدخاله فى دهاليز الغموض والطقوس السرية التى يغرم بها كثير من الشعراء ! أراد لندساى بمنتهى البساطة أن يجعل من شعره لسان حال أمته ، وأن يجعل من نفسه ضميرا لعصره ، وقد ضحى بكل شىء فى مقابل القيام بهذه المهمة الجليلة ، لكن ضغوط الحياة المادية لم ترحمه ولم تتركه فى سلام ، بل طاردته بعنف وهو المفلس اليائس مما دفعه إلى أن ينهى حياته ببضع جرعات من السم ، ولكن بعد أن ترك تراثا قوميا من الشعر ما زالت الأمة الأمريكية تذكره له ومعها العالم الخارجى .

80 Jack London

٨٠ جاك لندن

(١٨٧٦ - ١٩١٦)

جون جريفيث لندن الذى اشتهر باسم جاك لندن يعد من الرواد الأمريكيين فى مجال الرواية والقصة القصيرة ، لكن إذا كانت بعض رواياته وقصصه القصيرة قد دخلت تراث الأدب الأمريكى فإنها لا تصل إلى مستوى إنتاج أعمدة الرواية الأمريكية من أمثال هنرى جيمس وسنكلير لويس وإرنست هيمنجواى ووليم فوكنر وجون ستاينبك ، لكننا نلتمس العذر له ؛ لأنه كان من أبناء الجيل السابق لهم ، ولم يسبقه فى مجال الرواية سوى تثنائيل هوثورن وهيرمان ميلفيل ومارك توين : أى أنه لم تكن هناك تقاليد راسخة للرواية يستطيع أن يستند عليها لكى يضيف إليها ؛ لذلك كانت أخطاؤه هى أخطاء الرواد الذى ما زالوا يتحسسون الطريق الصحيح . تأثر أدبه أيضا بحياته القاسية العنيفة التى كان يمكن أن تشكل مادة خصبة لرواياته ، لكنها تحولت إلى عبء باهظ على أعصابه ؛ مما شتت تفكيره فى بعض رواياته ، وأفقده النظرة المتأنية الواعية بجماليات الشكل الفنى ، بل إنه اعتنق الآراء الاشتراكية ليس بناء على اقتناع فكرى وعقائدى بها ؛ لكن بدافع من الفقر والبؤس الذى نشأ فيه ، فكان الحقد الطبقى أساس إيمانه ، لذلك عندما اشتهر كروائى وكون ثروة لا بأس بها تنكر لآراء الاشتراكية ولم يكتب كلمة واحدة عنها بعد ذلك !

ولد جاك لندن فى سان فرانسيسكو ابنا غير شرعى لرجل يدعى و . هـ . تشانى كان دارسا جوالا لعلوم اللغة والفلك . أما أمه فتدعى فلورا ويلمان كانت عائلتها قد تخلت عنها لحياتها الطائشة . وبعد ميلاد ابنها بفترة ليست بالطويلة تزوجت رجلا فقيرا يدعى جون لندن كان قد فقد زوجته بعد أن أنجبت له أحدعشر طفلا . وبالرغم من فقره كان عطوفا على ابن زوجته وتبناه ومنحه اسمه . ومع ذلك كان وجوده كطفل غير شرعى بمثابة وصمة طاردته فى يقظته ومنامه ، بل إن سعيه المحموم وراء الشهرة والثروة كان بدافع تعويض هذا الإحساس بالنقص الذى استحوذ على فكره وسلوكه . أراد أن يفرض على المجتمع المحيط به الاحترام والاعتراف بوضعه الاجتماعى

بصرف النظر عن مولده وعن حياته الفقيرة البائسة التى أجبرته فى مطلع حياته على الاشتغال بأتفه الأعمال : فقد اشتغل بائعا للصحف وسائقا لعربة لنقل الثلج ، وقرصانا ، وحارسا للشواطئ وبحارا فى أعالى سيبيريا ؛ كما جرب البطالة والتشرد فانضم إلى بعض الخارجين على القانون ؛ مما جعله يقضى شهرا فى السجن .

مع كل هذا لم يفقد إرادته ورغبته العارمة فى تأكيد مركزه الاجتماعى ، واستطاع أن يكمل دراسته العليا ، ثم التحق بجامعة كاليفورنيا ، لكنه لم يستمر بسبب ضيق ذات اليد . لم تقف ثقافته عند هذا الحد التعليمى ، بل استفاد من صداقته لشاعر معاصر كان يعمل أمينا لإحدى المكتبات . اكتشف هذا الأمين قدرات لندن المبكرة ، وساعده على تنميتها بإمداده بالكثير من الكتب والدراسات التى تغطى المجالات المختلفة للمعرفة . من القراءات التى صادفت هوى فى نفسه كانت كتابات داروين وماركس التى جعلته يعتنق الاشتراكية عندما وجد فيها تعويضا عن البؤس الذى طحنه فى طفولته وصباه وشبابه . وعندما قرأ لندن نيتشه سحرته نظريته فى السوبرمان أو الإنسان الأعلى التى أكدت أن بذور السوبرمان فى أى إنسان بصرف النظر عن وضعه الاجتماعى . وما على الإنسان سوى أن يرعى مخايل العبقرية والتفوق داخله حتى يرتفع إلى آفاق لم يبلغها أحد قبله ! وجد لندن بغيته فى هذه النظرية حتى إنه صرف النظر عن حماسه السابق فى محاربة الرأسمالية والقضاء عليها . فقد وجد كبار الرأسماليين فى أمريكا نموذجا حيا لنظرية السوبرمان ، وأن من الأفضل له أن يتشبه بهم ، وأن يحقق نجاحا مثلهم ؛ ولكن فى مجاله بدلا من أن يصارعهم ، فيهدمهم ويهدم نفسه فى الوقت ذاته .

لكن لندن لم يهضم هذه النظريات أو يستوعبها تماما ؛ مما أثر على بعض أعماله القصصية التى كانت تتخبط بين داروين وماركس ونيتشه ، ولم تأخذ الصيغة المميزة لها . ومع ذلك لم يؤثر هذا على شعبيته ؛ فقد استطاع أن يجمع حول كتاباته جمهورا غفيرا من القراء المتحمسين ؛ مما مكنه من الحصول على ثروة لم يحلم بها طول حياته ! وهى الثروة التى حاول تحقيقها عندما سافر إلى كلوندايك عام ١٨٩٧ ضمن الباحثين عن الذهب الذين أصابتهم حمى المعدن الثمين ! وإذا كان لندن قد عاد بخفى حنين فإنه اكتشف أن فى قدرة قلمه أن يقدم له الثروة التى طالما حلم بها ؛ ففى العام نفسه طبع أول قصة له بعنوان «قالبان من الطوب الذهبى» فى إحدى مجلات سان فرانسيسكو . ثم توالى نشر قصصه فى مجلات «القط الأسود» و«الباسفيك» و«الأطلنطى» . ثم صدرت أول مجموعة قصص قصيرة له عام ١٩٠٠ بعنوان «ابن الذئب» وتدور كلها حول مغامرات الرواد الأول فى مقاطعة ألاسكا . كتبها لندن بأسلوب الشاعر والروائى الإنجليزى رديارد كبلنج الذى صور الفرد البريطانى فى أعماله على أنه محور الكون ، ورسول الحضارة البشرية ، ورائد الكشف والبحث وراء الجديد الغامض !

تزايد شهرته وشعبيته :

توالت كتبه المنشورة ، فكتب نظراته فى الحب والحياة فى «رسائل كمبتون ويس» ١٩٠٣ ، ثم كتاب «الطريق» ١٩٠٧ وفيه صور التجارب والخبرات التى مر بها فعلا فى سنوات البطالة والتشرد . كانت أول رواية له عام ١٩٠٢ بعنوان «ابنة الثلوج» وفيها يؤكد تفوق الجنس الأنجلو سكسونى ؛ وهو الاتجاه الذى برز فى معظم أعماله فيما بعد . لعل أشهر وأقوى أعماله يتمثل فى «نداء البرية» ١٩٠٣ التى يعود فيها الكلب باك لكى

ينضم إلى أجداده وعشيرته من الذئاب . أما رواية « الناب الأبيض » ١٩٠٦ فتسير فى اتجاه عكسى ؛ لأنها تدور حول كلب عاد إلى الحضارة ؛ لكى يكتسب عادات وملامح سلوكية لم يمر بها فى حياته البرية . أما رواية « ذئب البحر » ١٩٠٤ فتجسد فكرة السوبرمان التى قرأ عنها من قبل فى كتابات نيتشه ، وتستمد أحداثها ومواقفها وشخصياتها من خبراته وتجاربه الشخصية . فى رواية « اللعبة » ١٩٠٥ يبلور لندن النهايات المأسوية التى تنتج عن رياضة المصارعة التى تصل إلى حد الوحشية والبربرية من أجل الحصول على الجائزة المالية .

يتضح تنوع مضامين لندن عندما نقرأ رواية « ما قبل آدم » ١٩٠٦ التى تدور أحداثها فى عصور ما قبل التاريخ ، على حين يبلور فى رواية « الكعب الحديدى » ١٩٠٧ مفهومه للثورة السياسية والاجتماعية من خلال الفترة التاريخية فى حياة الشعب الأمريكى بين عامى ١٩١٢ و١٩١٨ . فهى رواية تنبئية تحاول كشف المستقبل اعتمادا على تحليل الواقع السياسى والاجتماعى الراهن . أما رواية « مارتن إيدن » ١٩٠٩ فتتخذ مضمونها من السيرة الذاتية لمؤلفها ؛ فقد انتحر بطلها فى النهاية تماما مثلما فعل لندن عندما تناول عن عمد جرعات مضاعفة من الأدوية بحيث قضت عليه . أثرت الحياة المتقلبة والمتوترة التى عاشها لندن على مضامين بعض رواياته إلى حد كبير : فتستمد رواية « جون بارليكورن » مضمونها من المآسى التى يتسبب فيها إدمان الخمر ، وهى تجربة شخصية عانى منها لندن طيلة حياته ، وأثرت على صحته تأثيرا سيئا أدى إلى تدهورها ، هذا بالإضافة إلى إسرافه الذى بدد ثروته أولا بأول .

وأحيانا ينسى لندن جماليات الشكل الفنى التى يجب أن تتوافر فى الرواية بحيث يحيلها إلى مجرد دعاية مباشرة لآرائه فى السياسة والاجتماع والاقتصاد . وقع فى هذا الخطأ فى رواية « وادى القمر » ١٩١٣ ، وأثر هذا على شعبية رواياته التالية « ثورة على السفينة ايلسينور » ١٩١٤ ، و« الكوكب السيار » ١٩١٥ . والرواية الأخيرة عبارة عن مجموعة متتابعة من الحلقات والمواقف دون مبرر منطقى . وقد نلتمس العذر للندن هذا بحكم أن الأحداث تنبع من هذيان عقل رجل سجين خلف القضبان . أما روايات لندن التالية فتتخذ من جزر البحار الجنوبية خلفية ومضمونا لها ، وهى صادرة أيضا عن خبرة شخصية للمؤلف الذى عاش فى هذه الجزر وعشق الحياة فيها . وقد نشرت بعد موته روايتان « دوامة الحياة » ١٩١٧ و« على حصيرة ماكالو » ١٩١٩ .

كانت الشهرة الشعبية العريضة التى حصل عليها لندن وخاصة فى آخر مراحل حياته سببا فى اهتمام الدارسين به بعد وفاته . اعتبر النقاد مجموعته القصصية « عشق الحياة » ١٩٠٦ من أحسن القصص القصيرة التى عرفها الأدب الأمريكى . وقام ليونارد د . آبوت بجمع مقالات لندن السياسية والاجتماعية فى كتاب بعنوان « مقالات فى الثورة » ١٩٢٦ . كما اهتم فيليب س . فونر بهذا الجانب أيضا من كتابات لندن ، فنشرها بمقدمة وتحقيق له عام ١٩٤٧ فى « جاك لندن : الثائر الأمريكى » . أما زوجة لندن الثانية تشارميان فقد كتبت قصة حياته عام ١٩٢١ فى جزأين بعنوان « كتاب جاك لندن » . أما ابنته جوان من زوجته الأولى فكتبت سيرته الذاتية ممزوجة بظروف عصره السياسية والاجتماعية فى كتابها « جاك لندن وعصره : سيرة غير تقليدية » ١٩٣٩ ؛ كما كتب إيرفنج ستون « بحار على ظهر حصان » ١٩٣٨ .

يقسم النقاد التطور الذى مر به فن الرواية عند لندن إلى ثلاث مراحل :

الأولى عندما أحرز شعبية هائلة عندما كتب قصصه المبكرة ، لكن حياته التى سيطر عليها القلق ، والإسراف فى كل المكاسب التى حصل عليها من قلمه ، وإدمانه الخمر – كل هذا أثر على تركيزه وسمعته الشخصية ، مما جعل القراء المتحفظين يهملونه إلى حد كبير!

كانت هذه المرحلة الثانية والعصيبة بمثابة امتحان لصمود رواياته فى مواجهة هذا الإهمال والتجاهل . وكان النقاد فى منتهى القسوة عليه ، ويبدو أن نقاد تلك الفترة كانوا يتأثرون إلى حد كبير بالحياة الشخصية للأديب ، لذلك ربطوا بين إنتاجه الأدبى وسمعته التى لم تعبأ كثيرا بالتقاليد المرعية .

ثم تأتى المرحلة الثالثة بعد موته عندما صمدت رواياته وقصصه لاختبار الزمن ، واستطاعت أن تدخل من أبواب التراث القصصى فى الأدب الأمريكى . وإذا كان الدارسون الأكاديميون لا يلقون إلى أعماله انتباها فاحصا ، فإن روايتى «نداء البرية» و«الناب الأبيض» قد أصبحتا من الروايات الكلاسيكية الأمريكية ، وخاصة أن بطليهما ليسا من البشر ، ولكن من عالم الحيوان . ومع ذلك يجب أن نحرص فى تحليلنا لهذين البطلين الجديدين على عالم الرواية ؛ فهذان الكلبان ليسا مجرد حيوانات بالمفهوم التقليدى ، فعلى الرغم من أنهما يتصرفان التصرفات العادية نفسها لصنفهما ، بل يفكران بالمنطق نفسه ، فإن لندن قد استطاع بلورة وتجسيد القوانين التى تحكم هذا العالم الذى لا يلتفت إليه الإنسان كثيرا بفعل غروره وعنجهيته وتضخم ذاتيته .

قوانين عالم الحيوان :

لعل أكبر إنجاز لجاك لندن أنه استطاع أن يجعل من رواياته نافذة تطل على عالم الحيوان بكل قوانينه وأسراره وخباياه . وجد فى هذا العالم ما هو أكثر إثارة من عالم الإنسان ، بل إنه يخلو من الفروق الشاسعة التى تهدد حياة الإنسان وأمن الدول . وكان فى العام ١٩٠٣ الذى كتب فيه نفسه «نداء البرية» – قد كتب أيضا «سكان الدرك الأسفل» بعد زيارة له عام ١٩٠٢ إلى حى الإيست إند فى لندن حيث يعيش الفقراء والمتشردون وأبناء السبيل ! يتضح لنا التناقض بين دنيا الإنسان بكل قسوتها وخستها وظلمها وبين عالم الحيوان بكل انطلاقه وبراءته وحيويته ، بل إن لندن تنبأ فى روايته «الكعب الحديدى» بسيطرة النظم الدكتاتورية والشمولية الإرهابية على مقدرات العالم ؛ لأن فى الإنسان يكمن ميل خفى إلى تشجيعها وتأكيدها ؛ فالإنسان هو العضو الوحيد فى مملكة الحيوان الذى يميل إلى عبادة الفرد كهدف فى ذاته برغم الويلات التى تنتج عنها ؛ لذلك تعد رواية «الكعب الحديدى» من الروايات السياسية الهامة التى تلقى الأضواء على التيارات والنزعات الهمجية التى ما زالت تتحكم فى فكر الإنسان وسلوكه ، بل إن تنبؤات الرواية كانت فى محلها تماما إذا ألقينا نظرة على الأحداث التاريخية التى واكبت الحرب العالمية الأولى ثم الثانية وغيرهما من الصراعات الدولية الأخرى .

تدور رواية «نداء البرية» حول كلب من كلاب حراسة القطيع ذات الأصل الأسكتلندى يدعى باك . ترعرع الكلب فى بيئة أرستقراطية بمنزل القاضى ميللر فى منطقة وادى سانت كلارا المشمسة بكاليفورنيا ، وتشاء الظروف أن يخطفه بعض الأشقياء ، وينال من القسوة والضرب الوحشى ما يجعل منه وحشا مفترسا بمعنى الكلمة . فقد نجح الإنسان فى أن يفقد الحيوان كل حساسية ممكنة تجاه الكائنات الأخرى ، ثم يقوم مختطفوه

بشحنه على سفينة متجهة إلى ألاسكا فى الفترة التى عرفت بالبحث المجنون عن الذهب فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى ، هناك عمل الكلب باك ضمن فريق كلاب يجر زحافة ، ثم سرعان ما أصبح قائدا للفريق بعد أن هزم القائد السابق فى صراع لا يعرف الرحمة ! تنقل بعد ذلك من صاحب إلى آخر : من الماهر الحاذق المقدر لظروف العمل الشاق إلى القاسى الغبى الذى لا يقيم وزنا إلا لرغباته الجامحة .

لكن باك لا يحتمل المعاملة القاسية طويلا ، فيثور ضد آخر أصحابه فيُضرب حتى أوشك أن يموت ، ولكنه ينقذ فى آخر لحظة عندما يتدخل جون ثورنتون أحد الباحثين عن الذهب ، ويتولى حمايته ويصبح أفضل سيد له منذ حياته المنعمة فى بيت القاضى ميللر . يرد باك الجميل لسيده عندما ينقذه من الغرق ، ويكسب له جائزة أقوى كلب استطاع أن يجر زحافة حمولة نصف طن . ومع ذلك كان باك يشتعل حنينا للعودة إلى عالم الحيوان الذى يشعر فيه بألفة وطمأنينة أكثر ! وكثيرا ماكانت الذكريات تهيج فى نفسه عند سماعه لعواء الكلاب والذئاب فى البرية ؛ مما جعله يقوم بزيارات عدة إلى الغابة التى تقطنها . وعندما يهجم الهنود على معسكر سيده . يدافع عنه ببسالة منقطعة النظير ، فينشب أنيابه فى رقابهم ، ويتمكن من صدهم نهائيا ، ولكن بعد أن مات ثورنتون سيده ! كانت هذه آخر صلة بينه وبين عالم الإنسان حين يدخل قطيع من الذئاب المعسكر ، فيقاومه باك قليلا ، ولكنه يجد فى نداء البرية إغراء لا يقاوم ، فينضم إلى القطيع ويلهث الجميع هربا إلى البرية .

أما فى رواية « الناب الأبيض » فيتصارع رجلان : بيل وهنرى ضد الثلوج المتراكمة فى شمالى كندا راكبين زحافة تجرها أربعة كلاب ، ويطاردها يوميا قطيع من الذئاب الجائعة الهائجة . وفى الليل تقوم ذئبة من القطيع باستدراج الكلاب مستخدمة فى ذلك نداء الجنس ، وبهذه الطريقة استطاعت الذئاب القضاء على كلب وراء آخر كل ليلة ، والتهامه عن آخره . يحاول بيل الخروج لاصطياد الذئبة ، لكنه يقع فريستها ويقضى نحبه . ويعيش هنرى وحيدا بلا صديق أو كلاب . وعندما تعجز الذئاب عن اصطياده تقضى عليها المجاعة بعد أن التهمت الكلاب عن آخرها . لا ينجو من المجاعة سوى ذئب صغير من أبناء الذئبة الخمسة ، لكنه يرث عن جده حب البشر والاستئناس بهم ؛ فقد كانت الذئبة ابنة لذئب وكلب . وبالفعل يبحث عن العشيرة الإنسانية ، وينضم إلى قبيلة من الهنود ، ويتخذ من رئيسها جراى بيفر سيدا له يتحتم عليه طاعته . واصطلحت القبيلة على تسمية الكلب بـ « الناب الأبيض » الذى يتعلم الوحشية بالتدريج من خلال تعلمه ممارسة الدفاع عن نفسه ضد الكلاب المهاجمة .

لكن تشاء الظروف أن يقوم جراى بيفر ببيعه إلى مساعد طباخ قبيح الخلقة يدعى « بيوتى سميث » على سبيل السخرية مقابل زجاجة من الويسكى . لكن الناب الأبيض لا يحب سيده الجديد ، ويظهر له من حين لآخر كل مظاهر المقت والكراهية والرفض . أما سيده فيضربه محاولا ترويضه بحبسه فى قفص ، لكى يتدرب على القتال الذى يعده له ، والذى سيخوضه مع الكلاب الأخرى فى مسابقات لمصارعة الكلاب . وينجح الناب الأبيض فعلا فى التغلب عليهم جميعا حتى يواجه ذات يوم كلبا من نوع البولدوج ، ينشب أنيابه فى عنقه بحيث لا يستطيع فكاكا طوال المباراة . ينتهى العرض بتدخل رجلين من هواة تربية الكلاب أحدهما يدعى مات ، وهو من قادة الزحافات ، والآخر اسمه ويدون سكوت من خبراء المناجم . فقد هجم سكوت على البولدوج

وفتح فكيه بالقوة بحيث خلص «الناب الأبيض» منها. كان «الناب الأبيض» على شفا الموت عندما أنقذه سكوت، واشتراه من صاحبه سميث، وقام على تمريضه ورعايته حتى استرد صحته. لكن هذه المعاملة الإنسانية الرقيقة لم تقلل من أساليبه الوحشية التى سيطرت على تصرفاته بحكم العادة.

بالتدريج استطاع سكوت بعطفه عليه أن يكسب حبه وإخلاصه. فى منزل سيده الجديد بكاليفورنيا تعلم كيف يتسامح مع المخلوقات الأخرى التى تحاول الاحتكاك به؟ وأخيرا يكتسب حب أفراد العائلة كلها عندما ينقذ والد سكوت من سجين هارب اقتحم المنزل بهدف قتله. تنتهى الرواية وقد تم ترويض «الناب الأبيض» الذى استمتع بمعاشرة الإنسان؛ لذلك يقرر الاستقرار نهائيا فى دنياه على عكس باك بطل «نداء البرية» الذى لا يجد رضاء كافيا لنفسه فى عالم البشر، فيهجره هربا إلى البرية.

فى مثل هذه الروايات تكمن الإضافة الحقيقية لجاك لندن إلى تراث الرواية الأمريكية، فقد فتح للقراء نافذة جديدة يطلون منها على هذا العالم الساذج البرىء البرى الوحشى النقى الواضح المحدد. وهى كلها صفات تتميز بها طبيعة هذا الكون الذى يعيش الإنسان تحت رحمته، من هنا كانت الشفافية والصفاء والنقاء والانطلاق والحيوية التى تتمتع بها هذه الروايات؛ فهى تبتعد عن الزوايا المظلمة، والأركان المتعفنة، والطرق المسدودة، والمتاهات الجانبية التى تشكل عالم الإنسان؛ بل إن لندن رفض أن يعقد لواء البطولة للإنسان عندما وجد فى الحيوان خصائص تؤهله بصورة أفضل؛ لكى تتجسد فيه معانى هذه البطولة. ومع ذلك نجد الالتحام واضحا بين الإنسان والحيوان بحيث تجسد الرواية فى النهاية مملكة الحيوان التى تنتمى إليها كل المخلوقات؛ لذلك استطاع هذا النوع من الروايات اختراق حدود الزمان والمكان بارتباطه بالحياة فى كل صراعاتها وتناقضاتها الأولية.

٨١ هنرى وادزورث لونجفيلو 81 Henry Wadsworth Longfellow

(١٨٨٢ - ١٨٠٧)

هنرى وادزورث لونجفيلو من الشعراء الأمريكيين الذين لم يتركوا تراثا على مستوى الرواد الأوائل من أمثال وولت ويتمان وإدجار آلان بو وإميلى ديكنسون ، لكن إنجازاته الشعرية تتمثل فى كتابة القصائد السلسة والسهلة التى لاقت رواجا سريعا بين عامة الناس ، فحفظها بعض منهم عن ظهر قلب .

ومن هنا كانت شعبيته الجارفة التى حصل عليها فى حياته على الرغم من تجاهل بعض المثقفين له . لم يقتصر إنجازه الشعرى على التأليف ، بل تعداه إلى الترجمة أيضا ، وبذلك استطاع أن ينفتح بالشعر الأمريكى على الأدب الأوربى . كانت ترجمته لدانتى فى «الكوميديا الإلهية» من أهم إنجازاته التى اشتهر بها فى هذا المجال . وبالطبع تأثر شعره بترجماته ، فلم يعد شعرا أمريكيا بحتا ، بل مزج فى طياته المضامين الأوربية بالأفكار الأمريكية ؛ لذلك لاقى رواجا كبيرا فى أوربا عندما ترجمت أشعاره إلى لغاتها المختلفة ؛ فقد وجد فيه القراء الأوربيون صدى لأفكارهم المميزة واتجاهاتهم الأثيرة ، وأدت هذه الترجمات الأوربية لأشعاره إلى ترجمتها مرة أخرى إلى لغات العالم المتعددة ، لكن هذا الرواج الواسع أصيب بانتكاسة كبيرة بعد وفاته ؛ لأنه ارتبط بأفكار العصر المؤقتة أكثر من اللازم على حين لم يهتم بالنظرة الإنسانية الشاملة إلى الحياة ، وهى النظرة التى لا تتأثر باختلاف الزمان أو المكان .

ولد هنرى وادزورث لونجفيلو فى بورتلاند بولاية مين ، تلقى تعليمه فى كلية باودوين حيث أبدى استعدادا كبيرا لتعلم اللغات الأجنبية بحيث قضى ثلاث سنوات فى أوربا تعلم فيها الفرنسية والإيطالية والإسبانية والألمانية . ثم عاد إلى بلده لكى يدرس اللغات الحديثة فى الكلية نفسها ثم فى جامعة هارفارد فى الفترة ١٨٣٦ - ١٨٥٤ . بعد ذلك استقال من التدريس ؛ لكى يتفرغ لكتابة الشعر وترجمته ، وخاصة بعد أن أدرك أن ريادته فى تدريس اللغات الأجنبية فى الجامعات الأمريكية قد أتت ثمارها بإقبال الطلاب على تعلمها لفتح النوافذ المتعددة

على الثقافات والحضارات الأخرى . وإذا كان قد توقف عن تدريس اللغات فإنه لم يهجر الترجمة على الإطلاق ، بل كان شعلة من النشاط فى هذا المجال ، واستطاع تقديم الآداب الأوربية والأجنبية إلى الأمريكيين الذين لا يجيدون سوى الإنجليزية ، بل نجح فى جعلها محببة إلى نفوسهم . وقد جمع كل ترجماته فى مجلد ضخم للغاية بعنوان «شعر وشعراء أوروبا» صدر عام ١٨٤٥ . أما عن ترجمته الدقيقة «للكوميديا الإلهية» التى استغرقت أربع سنوات من ١٨٦٧ إلى ١٨٧٠ فقد منحت دراسة دانتى وتذوقه على نطاق واسع فى أمريكا دفعة قوية ، كان من الطبيعى أن يتسلل تأثير دانتى إلى أشعار لونجفيلو نفسه بعد معايشته له هذه الفترة ، فأثرت بطريقة فنية وفكرية إيجابية فى بعض قصائده الغنائية لدرجة أنها تعد من أفضل إنتاجه الشعرى .

على الرغم من الرواج الواسع الذى لاقته قصائد لونجفيلو فى النصف الأخير من القرن الماضى — فإن النقاد الآن ينظرون إليه باستعلاء نظرا للعواطف البسيطة والساذجة والبدائية التى تحتويها القصائد الخالية من فلسفة إنسانية شاملة ؛ فهى تقترب كثيرا من الأناشيد التى يحفظها تلاميذ المدارس لإنشادها فى المناسبات المختلفة . ومع هذا فإن قصائده من أمثال «حداد القرية» و«حطام سفينة نجمة المساء» ، و«ساعة الأطفال» ما زالت تلقى شعبية بين عامة القراء فى الولايات المتحدة . هذا يدل على أن ثقافته الأكاديمية الرفيعة لم تنعكس على أشعاره التى وجهها أساسا إلى البسطاء من الناس سواء عن وعى بهذا الاتجاه أو بطريقة تلقائية بحتة . ويبدو أن النقاد لا يحترمون البساطة كثيرا فى الأدب ؛ حتى لو منحت هذه البساطة عامة الناس الفرصة ، لكى يتذوقوا الشعر وغيره من الأشكال الأدبية .

لكن نتج عن ثقافة لونجفيلو وإلمامه باللغات الأوربية أن طعم الأدب الأمريكى المحلى بأشكال واتجاهات أوربية ، وبذلك وضع الأساطير والمواويل (والحواديت) التى تناقلها رجل الشارع الأمريكى فى قوالب شعرية مستوحاة من أشكال الأدب الأوربى : فنجد قصيدته «إيفانجلين» ١٨٤٧ وقد تأثرت إلى حد كبير بقصيدة جيته «هيرمان ودوروثيا» ، كما صمم قصيدته «أغنية هاياواثا» ١٨٥٥ على نمط الشعر الشعبى الملحمى المعروف فى فنلندا باسم «الكاليفالا» ؛ لكى تكون القصيدة بمثابة ملحمة للهنود الأمريكيين . والكاليفالا من أكثر الملاحم الشعبية الأوربية بدائية ، وتعنى الكلمة «أرض الأبطال» ، لكنها لم تأخذ صورتها الراهنة إلا فى القرن التاسع عشر عندما قام طيبيان بجمع كل الأغانى (والمواويل) القديمة التى لا يزال الفلاحون والمغنون الجوالون يحفظونها ويغنونها فى فنلندا ، وذلك حتى لا تصبح معرضة للاندثار ، هذه الملاحم تدور حول خمسة أبطال شعبيين : الشاعر الجوال ، والحداد ، والشاطر ، والصياد ، ورقيق الأرض ؛ وينتمى الخمسة إلى فئة المحاربين الذين يدافعون عن أرضهم بما يملكونه من قوى سحرية خارقة للعادة . تتضمن مغامراتهم عددا من القصص (والحواديت) المنفصلة التى ربما اعتمد بعضها على أحداث تاريخية حقيقية . وقد درس لونجفيلو هذا النوع من الشعر الشعبى الملحمى واستعار شكله الفنى فى «أغنية هاياواثا» التى تتبع نمط القصيدة الفنلندية ، ولكنه طبقه على أساطير الهنود الأمريكيين . لم يقتصر على تجميع هذه الأساطير كما فعل شعراء فنلندا الشعبيون فى ملاحمهم ، بل حاول إعادة صياغتها من جديد ؛ لكى يخضعها لهذا الشكل الملحمى بمفهومه الحديث .

كان نجاح هذه المحاولات من جانب لونجفيلو مدويا ويكفى التدليل على رواجها الشعبى أن قصائده مثل

«مسيرة بول المقدسة» ١٨٦١ و«غزل مايلز ستاندش» ١٨٥٨ بيعت منها عشرات الآلاف من النسخ فى اليوم الواحد ، وهذا شىء لم يحدث فى تاريخ الشعر فى ذلك الوقت حين كانت نسبة المتعلمين والمثقفين والقراء محدودة . لكن يجب ألا يخفى هذا النجاح البراق عنا عيوب لونجفيلو الفنية والفكرية : فقد وقع مرارا فى خطأ التقليد المباشر الذى أبعده عن الأصالة الفنية النابعة من رؤيا الشاعر الخاصة ؛ كما لجأ فى أحيان كثيرة إلى الوعظ والإرشاد والخطابة مؤكدا بذلك الجانب الأخلاقى التقليدى لشعره . وغالبا ما كانت المشاعر الساذجة المسرفة تستغرقه ؛ مما يدفع بالقارئ الناضج فكريا إلى رفض شعره ، ولكن كانت إيقاعاته وتفعيلاته تتميز بالسلاسة والنعومة والتدفق لدرجة البساطة البدائية التى لا تحمل فى طياتها نظرة فنية محنكة ، لذلك كانت أفكاره تطفو على سطح الأوزان والإيقاعات دون أن تندمج فيها ، وتتحول إلى جزء عضوى لا يتجزأ منها .

لعل أصالة لونجفيلو تكمن فى أنه لم يدَّع الأرستقراطية الفكرية ، والتحذلق الأكاديمى ! كان يكتب بمنتهى التواضع ، ولم يحاول أن يتعالى على القارئ ، كما يفعل كثير من الشعراء . لم يعتبر نفسه رسول العناية الإلهية الذى جاء ليعلم الناس الحكمة ، بل اعتبر نفسه صديقا للقراء وواحدا منهم : وإن كان يلجأ فى كثير من الأحيان إلى حث القراء على فعل الخير والالتزام بفضائل الحب والشجاعة والأمل والإرادة القوية – فهذا بدافع من حبه لهم ؛ لذلك تقبل القراء هذا الجانب الأخلاقى بسعة صدر ، وخاصة إذا كان مندمجا فى (حواديته) وأساطيره الشعرية ، ومعبرا عن الأحزان والأفراح التى تنتاب الإنسان فى حياته اليومية ، لكنه كان يقع فى خطأ الزخرفة الشعرية : بمعنى أنه استخدم الأدوات الشعرية من وزن وإيقاع وصور ومحسنات على سبيل الزخرفة الخارجية لأفكاره ، ولم يحاول أن يوجد الالتحام العضوى بين الفكرة والشكل . وإذا كان شعر لونجفيلو لا يعد من أفضل ما أنتجه الشعر الأمريكى فإنه يُعد من أرقى ما كتب فى هذا النوع السهل السلس المباشر الذى لا يحتمل الثقل الفلسفى .

أما الآن بعد مضى ما يقرب من القرن على وفاته – فما زالت له مكانة عند قراء الشعر المعاصر ؛ فهم يقبلون عليه فى قصائده التى يبدو فيها وعيه الحاد بالصنعة الشعرية والتى يرصعها بالتفاصيل الدقيقة التى تمنح القصيدة عالما خاصا بها ، وغالبا ما كان يبتعد عن العنصر التعليمى فى مثل هذه القصائد أو على الأقل يخفف من حدته . وعلى سبيل المثال مدح الناقد ا . ا . ريتشاردز قصيدة لونجفيلو «فى فناء كنيسة بضاحية كمبردج» بسبب أسلوبها الرشيق المتدفق وصورها البراقة الأخاذة . وكان ريتشاردز قد كتب هذا النقد عام ١٩٢٩ فى وقت اشتهر فيه بموضوعيته القاسية التى لا تقيم وزنا للانطباعات أو الخواطر الشخصية . فى هذه القصيدة يقول الراوى فى وصف السيدة التى نراها فى الفقرة الأولى :

«فى فناء كنيسة القرية ترقد هناك
وقد غطى التراب عينيها الجميلتين
لم تعد تتنفس ، أو تشعر ، أو تحرك ساكنا
وعند أقدامها ، وأمام رأسها
رقدت خادمتها وكأنها تشرف على شئونها

لكن التراب الأبيض كان من نصيب الجسدين» .

هذه الصور الواضحة المحددة تعد السمة المميزة لأشعاره الأخرى مثل «مزمور الحياة» و«شبابى الضائع» و«ميتزو كامين» و«صليب الجليد».هذا الإتجاه نجده أيضا فى كتاباته النثرية التى صور فيها خبراته وتجاربه المتعددة عندما كان فى أوربا ؛ كما فى كتابه «الحج إلى ما وراء البحر» ١٨٣٤ . اتضح فى هذا الكتاب الانبهار الأمريكى التقليدى بالحضارة الأوربية العريقة ، وكانت مدينة هايدلبرج بالنسبة له المثل الأعلى لهذه الحضارة . لم ينظر إليها نظرة السائح الذى جاء للمتعة وقضاء وقت الفراغ ثم العودة مرة أخرى إلى بلده ، لكنه ذهب إلى هناك بنظرة الشاعر الذى يريد أن يستوعب الحضارة على أمل أن يفيد أبناء بلده بعد ذلك . وحاول قدر إمكانه أن يقدم الكثير من الصور والجوانب التى تبلور هذه الحضارة التى تمنى أن تلحق بها الأمة الأمريكية الناشئة .

كانت كتاباته سواء الشعرية أو النثرية صدى مباشرا لخبراته وجولاته وتجاربه الشخصية ؛ لذلك كان العنصر الذاتى الغنائى متغلبا على الجانب الموضوعى الدرامى . فى حكايته النثرية «هايبريون ١٨٣٩ صور الآنسة آبلتون التى وقع فى غرامها ، لكنها لم تستجب لمشاعره ! كان يظن أنها ستبتهج عندما تجد نفسها بطلة لقصته ، لكن النتيجة كانت عكسية تماما بحيث شعرت بجرح عميق وإن كان قد تزوجها فيما بعد . فى العام نفسه نشر أول ديوان له بعنوان «أصوات الليل» ثم ديوان «مواويل وقصائد أخرى» عام ١٨٤٢ . كان الجانب الغنائى هو السمة العامة للديوانين ، لكنه اهتم بالجانب الاجتماعى والإنسانى عندما أصدر ديوانه «قصائد عن العبودية» ١٨٤٢ كرد على النقاد الذين اتهموه بأنه لم يؤيد حركة إلغاء الرق ، وحاول تجاهلها ! هذا الديوان زاخر بالنزعات الإنسانية والدفاع المستميت من أجل كرامة الإنسان فى كل مكان وزمان .

وكما حاول لونجفيلو كتابة القصة والقصيدة وأدب الرحلات – خاض غمار التأليف المسرحى بمسرحية «الطالب الإسبانى» ، لكنه عاد إلى معالجة قضايا المجتمع بدافع من زوجته فكتب قصيدة «ترسانة سبرنجفيلد» التى كانت صيحة احتجاج عالية ومريرة ضد أهوال الحرب الأهلية ، كانت هذه بداية هجرته للشعر الغنائى إلى القصائد السردية الطويلة التى اشتهر بها مثل «إيفانجلين» ١٨٤٧ ، و«الأسطورة الذهبية» ١٨٥١ ، و«حواديت فى حانة على جانب الطريق» ١٨٥٨ ، ثم أضاف إلى هذه الأعمال قصة نثرية بعنوان «كافاناج» ١٨٤٩ التى ابتعد فيها عن تقليد النماذج الأوربية باحثا عن الأصالة فى الأدب الأمريكى القومى . بعد ذلك اتجه إلى الجانب الدينى المغرق فى الصوفية فى قصيدتى «كريستاس» ١٨٧٢ و«صليب الجليد» كمهرب من الصدمة التى أصيب بها عندما ماتت زوجته فى حادث محترقة .

وإذا كان النقاد قد هاجموا لونجفيلو على أساس فشله فى تجسيد الروح الأمريكية بسبب تأثره البالغ بالحضارة الأوربية فإنهم لا ينكرون إجادته لصنعة الشعر وتمكنه من أوزانه وإيقاعاته ؛ إذ من النادر أن نسمع أى نشاز بين أبياته . حتى انفتاحه على أوربا لم يكن بدون نتيجة إيجابية ؛ فقد أوجد كثيرا من الروافد الجديدة للشعر الأمريكى ؛ مما أخصبه وأثراه دون شك . وعلى كل حال فقد نجح لونجفيلو فى الاحتفاظ لشعره بمكانة مرموقة فى التراث القومى الأمريكى بفضل مواويله وأشعاره الشعبية التى جسدت نبض الأمة الأمريكية فى إحدى مراحلها المبكرة .

٨٢ سنكلير لويس — 82 Sinclair Lewis

(١٨٨٥ - ١٩٥١)

سنكلير لويس من الروائيين الأمريكيين الذين شكلوا ضمير الجيل الذى عاشوا فيه ، كما يمكن أن يشكلوا الملامح البارزة فى الشخصية الأمريكية بصفة عامة ؛ فطالما حذر الأمريكيين من أنهم نجحوا فى خلق حضارة مادية رفيعة المستوى دون أن يواكبها الإحساس الإنسانى المرهف بالجمال والفن والأدب ، وبقيمة الكيان الفردى فى مواجهة الآلة الرهيبة التى تسيطر على كل شيء ! كانت المرارة التى تطفح أحيانا على أسلوبه الروائى سببا فى الهجوم الكاسح الذى شنه عليه النقاد باختلاف اتجاهاتهم لدرجة أنهم اتهموه بمعاداة النظام الأمريكى كله ، لكن بعد انتهاء هذه العواصف النقدية أصبح المثقفون الأمريكيون الآن يدركون أن الهجوم الذى شنه لويس على المجتمع الأمريكى كان صادرا عن حبه لبلاده ، وليس عن كراهيته لها ، وأن هدفه لم يكن تحقيرا لشأنها ، بل حثا للأمريكيين حتى يصحوا من سباتهم العميق الذى نتج عن الزهو والخيلاء والرضا المطلق عن النفس !

ولد سنكلير لويس بمدينة سوك سنتر بولاية مينيسوتا . وفى أثناء دراسته هرب من أبيه عام ١٨٩٨ ليلتحق فى صفوف الجيش قارعا للطبول فى الحرب الإسبانية الأمريكية ، لكنّ أباه أعاده قسرا ليكمل دراسته حتى التحق عام ١٩٠٣ بجامعة ييل التى اشترك فى تحرير مجلتها الأدبية . رحل إلى إنجلترا فى سفن شحن المواشى فى صيف أعوام ١٩٠٤ و١٩٠٦ ، ثم استقر بعد ذلك فى نيويورك ومارس الكثير من المهن على فترات متقطعة مثل التحرير وبيع أناشيد الأطفال للمجلات ، لكنه عاد عام ١٩٠٧ إلى ييل وحصل على درجتها العلمية عام ١٩٠٨ الذى يشكل بداية سياحته فى جميع أرجاء الولايات المتحدة ، وهى السياحة التى استمد منها بعد ذلك مضمون معظم رواياته .

بدأ إنتاجه الروائى عام ١٩١٤ بنشر رواية «صديقنا المستر رين» ، ثم رواية «طريق الصقر» ١٩١٥ ، وفى عام ١٩١٧ كتب روايات «المهنة» ، و«الأبرياء» ، و«الهواء الحر» ١٩١٩ ، ثم أشهر رواياته على الإطلاق

«الشارع الرئيسي» ١٩٢٠ ، و«بابيت» ١٩٢٢ ، و«آروسميث» ١٩٢٥ ، و«مصيدة الإنسان» ١٩٢٦ ، و«إيلمرجانتري» ١٩٢٧ و«دودويرث» ١٩٢٩ . وهو العام الذى حصل فيه نفسه سنكلير لويس على جائزة نوبل للأدب ، وكان بذلك أول الأدباء الأمريكيين الذين حازوها .

فى الفترة بين عامى ١٩٣٣ و١٩٥١ أى حتى وفاته كتب روايات «آن فيكرز» ، و«لا يمكن أن يحدث هنا» ، و«الوالدان الضالان» ، و«بيثل ميريداى» و«الباحث عن الله» و«عالم رحب بهذه الدرجة» التى نشرت فى عام وفاته ١٩٥١ . لكن لا ترقى هذه الروايات إلى مستوى رواياته الثلاث الشهيرة «صديقنا المستر رين» ، و«الشارع الرئيسى» ، و«بابيت» . وهى الروايات التى فرضت اسمه على الرواية العالمية منذ العشرينيات المبكرة من هذا القرن ، والتى تملك من الأسلوب والطابع المميز ما يمنحها الشخصية والنكهة التى تسهل للقارئ مهمة التعرف عليها والتجاوب معها بسهولة .

ظل لويس يحلم بأمريكا أفضل بكثير من تلك التى كان يعش فيها ، وطالما أقلقه هذا الحلم ودفعه إلى الخروج عن حدود الاعتدال والحلول الوسطى ، كان هجومه على المجتمع الأمريكى المعاصر هجوما قاسيا ومريرا ولا يعرف الرحمة فى أحيان كثيرة : هاجم رجال الأعمال والأطباء والعلماء ورجال الدين ، كذلك ألقى أضواء كاشفة على الحياة فى السجون والإصلاحيات ، والاضطهاد العنصرى ، والتمسك بالمظاهر والشكليات الكاذبة ، والتعصب ، والنفاق ، والخداع وغيره من الملامح التى ميزت محدثى النعمة الذين يزخر بهم المجتمع الأمريكى ! والظاهرة الغريبة فى أدب لويس أنه على الرغم من كل المرارة التى نضحت على رواياته فإنه لم يفقد روحه المرحة والساخرة ، بل الرومانسية التى تحلق بالقارئ فى بعض الأحيان إلى آفاق بعيدة من الخيال الرحب والأحلام الوردية .

حاول بعض النقاد الماركسيين إدخال سنكلير لويس فى زمرة أدباء الواقعية الاشتراكية ، لكنهم نسوا أن النتيجة النهائية لثورة لويس على المجتمع كانت بهدف تثبيت القيم العليا للبيت والأسرة والعادات الشائعة بين أفراد الطبقة الوسطى ، مع احترام قيمة العمل الفردى الذى يعود على صاحبه بثماره المرجوة . وربما كان إحساس لويس بالمرارة نابعا من إدراكه لقصور الطبقات الدنيا والمتوسطة فى بلاده عن فهم دور الفنان وتقديره : أى عن فهم كل ما يتصل بالحياة غير المادية بصلة . ترجع الصعاب التى قابلها لويس فى حياته إلى الدور الريادى الذى قام به فى مطالع القرن العشرين بالنسبة للرواية الأمريكية التى لم تتأصل تقاليدها كثيرا : تقول الناقدة كونستانس رورك فى دراستها عن لويس : إنه استطاع فى روايتى «الشارع الرئيسى» و«بابيت» أن يبتكر نماذج قومية أصيلة زاخرة بالسخرية من خلال استخدامه للاستعارة والمجاز ، والجمع بين التهويل والمبالغة وبين التقليل من قيمة الأشياء بطريقة لاذعة . استطاع بموهبته فى المحاكاة التهكمية الكوميدية أن يبتكر فكاهة قومية أصيلة ، فكان أمريكيا مثاليا فى أسلوب عمله وشخصية إنتاجه . تستنتج كونستانس رورك من هذا كله أن لويس يستحق أن يكون له الأثر والاعتبار والمكانة نفسها فى ريادة الرواية الأمريكية وتطويرها مثلما فعل دانيال ديفو فى الرواية الإنجليزية . هذا يرجع إلى تصويره الحياة الأمريكية بكل سلبياتها وإيجابياتها ، وهو تصوير يمتاز

بالصدق الفنى أكثر من كونه مجرد تسجيل فوتوغرافى أو مسح اجتماعى . تؤكد رورك فى نهاية بحثها أن الأمريكيين تغيروا كثيرا بعد أن شاهدوا أنفسهم فى مرآة لويس الفنية !

الفن تغيير لحياة الناس :

كان لويس يؤمن بأن المهمة الأساس للفن هى تغيير حياة الناس إلى الأفضل ، وكان يعارض بشدة أن يتحول الفن إلى مجرد وسيلة للهروب من الواقع وتجنبه ؛ فالفن فى نظره مواجهة للواقع وتحد له . وقد طبق لويس هذا المفهوم عمليا فى رواياته . نجد مثلا فى رواية «صديقنا المستر رين» وليم رين ممثلا للإنسان العادى الذى يثور ضد جمود البيئة التى يعيش فيها ، والتى تكاد تخمد أنفاسه . ويثور من ثم ضد طغيان وظيفته وكل الارتباطات المتعلقة بها . يزداد وعيه عمقا بالسفر والرحيل ، ويشتد ساعده بالمحن التى يمر بها ، ويكتشف فى النهاية أن حياة الإنسان تتغير وتتطور من خلال الجرى وراء المعرفة الذاتية ، والبحث عن الحقيقة الإنسانية الكامنة وراء المظاهر المزيفة . ومن خلال الرواية يمكننا أن نلمس تفاؤل لويس وإيمانه بالمثل العليا الديمقراطية ، وهو التفاؤل الذى يكشف عن نفسه حين ينجح أبطاله فى تطوير أنفسهم ، وحين تنجح جهودهم وثوراتهم فى تحقيق آمالهم .

يفضل لويس اختيار أبطال رواياته من عامة الشعب المجهولين المغمورين أو من بين أفراد الطبقة المتوسطة الدنيا ، فكلهم يبدءون ثم ينتهون أفرادا عاديين بسطاء من أفراد الشعب وجمهرته . أما إذا ارتفعوا وعلا مقامهم – وهذا ما يحدث لهم جميعا – فإن أقصى درجات الارتفاع التى يمكنهم الوصول إليها هى الارتفاع من مستوى عامة الشعب إلى البورجوازية الدنيا ، أو من البورجوازية الدنيا إلى البورجوازية . لذلك يترقى رين من وظيفة كاتب متواضع إلى وظيفة كاتب ! وفى رواية «الأبرياء» يبدأ ست إيليبى حياته كاتبا فى محل أحذية ، ثم ينتهى به المطاف فى آخر الرواية ، فيصبح صاحب محل للأحذية فى القرية ! وفى رواية «المهنة» ترتفع أونا جولدن من فتاة عاملة فى أحد الفنادق إلى مديرة مساعدة فى سلسلة من الفنادق الصغرى على حين يدرس ميلت داجيت الهندسة فى رواية «الهواء الحر» بعد أن تخلص من الجراج الذى يملكه !

ولكى نضع أيدينا على أهم الملامح الأساس لفن لويس الروائى سنحاول تحليل أهم ثلاث روايات اشتهر بها ، وأثارت جدلا كبيرا فى الدوائر الأدبية سواء الأمريكية أو العالمية وهى : «صديقنا المستر رين» ، و«الشارع الرئيسى» ، و«بابيت» . وهى تطبيق عملى وفنى لإيمان لويس بدور الفن فى تغيير حياة الناس وتطويرها إلى الأفضل .

فى رواية «صديقنا المستر رين» يبدو أثر المال كقوة فعالة فى تشكيل حياة الإنسان ومساعدته على الانطلاق بعيدا عن جمود بيئته : فالمال يعطى رين الشجاعة الكافية فى دعوة الناس والأصدقاء لتناول الشراب ، وفى تحديد مواعيده الغرامية مع النساء ، وفى رده على رؤسائه ومناقشته لآرائهم ؛ لذلك لا يبدأ تعليم رين واختباره الحقيقى للحياة إلا بعد حصوله على المال اللازم لذلك ؛ فيتحرر تحررا مؤقتا من مهنته التى كان يمارسها ، ويقوم برحلة إلى أوربا .

يكتمل نضج رين بدخول إسترا ناش فى حياته ، وهذه المرأة لا تمثل كراهية لويس للإنسان البوهيمى فحسب ، بل إنها تمثل اشمئزازه من شخصية المرأة الجميلة الماهرة المغرية الفاتنة المتعلمة الذكية . ومع ذلك فهى ضحلة من الناحية العاطفية ، وتميل إلى هدم الآخرين وتدميرهم ! كان رين عديم الخبرة تماما بالنساء ، ولذلك كانت إسترا بالنسبة له آلهة الخيال والمغامرة والعلم والمعرفة والعاطفة والإحساس ، وكانت عبادة رين لها سببا فى إظهار تعسفها وأنانيتها وتفاهتها ، لكنها أفادته عندما قدمته إلى الصالونات والمجتمعات التى يؤمها الساخطون الناقمون المغرمون بالتشدق بأحاديث من يعرف الكثير عن الأمور الجنسية والفن والثورة ، فتفتحت عينا رين على مجتمع لم يسمع حتى عنه .

جاء التعليم الحقيقى الذى ناله رين على يدى إسترا من خلال الآلام التى سببتها له ، وهى آلام يمكن الإنسان أن يحتملها عندما يتعلم تعلما حقيقيا ؛ ذلك لأن العلم من خصائصه أن يؤلم دون أن يعوق صاحبه عن الاستمرار فى حياته على الوجه الذى يريده فهو يخرج من التجربة وقد صهرت الآلام معدنه وجعلته أكثر نضجا وجرأة ومرحا وإقبالا على الحياة . وبذلك ينجح فى صداقاته ومشروعاته . وربما كان أهم تطور درامى طرأ على حياة رين فى هذه التجربة أنه تعلم الشىء الكثير عن الحياة وعن نفسه بحيث أصبح قادرا على التغلب على مشاعره المدمرة نحو إسترا نفسها . استطاع أن يختار نيللى كروبل تلك المرأة الجميلة الطيبة السلبية التى تصلح له ، صحيح أن نيللى تبدو باهتة وخاملة بجانب إسترا لكنها مع ذلك تظل الزوجة المثالية للرجل العادى . وتنتهى الرواية حين ينجح رين فى كل تجربة يمر بها . لقد سافر وتعلم ، ثم عاد ليعيش أفضل نوع من الحياة يمكن أن يعده لها تعليمه : وهى النجاح فى العمل ، وفى كسب الأصدقاء والاهتمام بالشئون العائلية ؛ فهذه هى الجمهورية الفاضلة للطبقة المتوسطة الدنيا التى أغرم لويس بتجسيد حياتها دراميا فى رواياته .

الأسلوب الروائى :

يرجع النجاح العالمى الذى أحرزته روايات «صديقنا المستر رين» و«الشارع الرئيسى» و«بابيت» إلى التناسق الدرامى الذى تمتاز به . هذا يؤكد لنا أن المضمون الفكرى الذى تحتوى عليه الرواية ليس كافيا لكى يجعل منها عملا فنيا متكاملا بدليل أن روايات لويس الأخرى والكثيرة تكاد تعالج المضمون الفكرى المفضل نفسه عنده ، لكنها لم تصل إلى الدرجة نفسها من النضج والنجاح والذيوع ، لأن اهتمامه كان منصبا على أفكاره الأثيرة أكثر من وعيه بضرورات الشكل الفنى الذى سيقوم بالتوصيل الدرامى لهذه الأفكار إلى القراء ! أما بالنسبة لروايات لويس الناضجة فيقول الناقد شيلدون نورمان جربستين فى كتابه «سنكلير لويس» الذى نشر عام ١٩٦٢ إن التناسق هو مفتاح أسلوب لويس قديما وحديثا . ويقصد جربستين بالتناسق صياغة العبارات والتراكيب ، ويخص منها بالذكر اختياره للصفة والظرف كمحور للعبارة . يلى ذلك فى الأهمية اختياره للأفعال . وهناك نقطة فنية أخرى تتمثل فى استخدام لويس للمجاز فى أسلوبه الروائى الذى يتضمن متنوعات لا حصر لها من الأنماط المختلفة مثل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز الضمنى والمرسل وتشخيص الجماد والمعنويات . . . إلخ .

يضيف جربستين قوله : إن اسلوب لويس يخلق فينا انطباعا وشعورا بالسرعة واللون أكثر من شعورنا بالعمق والتركيز ؛ لأنه نادرا ما يتوغل فى شخصياته من الداخل ؛ فقد اعتاد دائما أن يصف التجارب من الخارج ، وبذلك لا نعلم الشيء الكثير عن الشخصية كفرد يفكر ويشعر فى ظروف معينة . بدلا من هذا يقوم لويس بتحليل كل ما تقوله وما تفعله هذه الشخصية ، ولا نجد فى الرواية إلا فرصا ضئيلة جدا تمكننا من تفسير هذه الشخصية من خلال تتبعنا لها وهى تتطور وتتقدم ، لكننا ندرك هذا التطور ، لأن لويس يحققه عن طريق عباراته المتدفقة وحواره الحى النابض بحيث تتيح كلمات تلك الشخصية وأفعالها للقارئ فرصة يؤكد فيها حكمه على تلك الشخصية .

وإذا كان البناء الدرامى فى معظم روايات لويس يفتقر إلى العمق والتكثيف ، فإن اهتمامه بالتناسق جنّبه الدخول فى متاهات فرعية وطرق مسدودة من شأنها إصابة عمله بزوائد ونتوءات بل ثغرات وفجوات ، كان ارتباطه بالتجربة التى يخوضها يظل روايته بمثابة العمود الفقرى الذى يربط جسم الرواية من أولها إلى آخرها . هذا نلاحظه بوضوح فى التجربة التى تمر بها بطلة رواية «الشارع الرئيسى» التى تُمثل بصفة عامة موقف الإنسان الأمريكى من مجتمعه المعاصر ؛ فهى تحاول العثور على مجموعة متكاملة من المثل العليا ؛ لكى تعمل على تحويلها إلى حقائق واقعة ، لذلك تُعنى بطلة الرواية بالمثل العليا التى يمكن أن تحققها من خلال إيمانها بنفسها وقدرتها على تحسين أحوال العالم وجعله مكانا أفضل ؛ لكى يعيش فيه الإنسان حياة حقيقية . هذا هو السبب الذى يدفعها إلى إبداء ملاحظات إيجابية عن الناس ، والأخلاق ، والمثل العليا ، لكنها ترى أفكارها الأثيرة وقد تحولت إلى أوهام تتلاشى واحدا بعد الآخر ! وتتضح لها فى النهاية النتيجة المرة القاسية التى تؤكد لها أن مثلها العليا تتعارض هى والحقيقة التى يتحتم عليها أن تتحملها وحدها .

أوضح لويس مضمون روايته بصراحة فى المقدمة عندما قال : «هذه هى أمريكا ، بلد يسكنها بضعة آلاف فى منطقة تزرع القمح والذرة ، وتشتهر بمعامل الألبان والغابات الصغيرة والأدغال ، هذا البلد يسمى فى قصتنا هذه «جوفر بريرى» بولاية «مينيسوتا» . لكن «الشارع الرئيسى» استمرار للشارع الرئيسى فى كل مكان ، والقصة كان يمكن أن تكون هى القصة نفسها فى أوهايو أو مونتانا ، فى كانساس أو كانتاكى أو إيلينوى ، وما كان لها أن تختلف اختلافا كبيرا لو أن قصتها كانت تدور فى ولاية نيويورك أو فوق مرتفعات ولاية كارولينا . » .

ورواية «الشارعُ الرئيسى» فى نظر لويس – تجسيد حى للآفاق الرهيبة التى بلغتها المدنية الأمريكية الحديثة والتقليدية ؛ من ثم نرى كارول ميلفورد – بطلة الرواية التى كانت تعمل متخصصة فى شئون المكتبات – وهى تعلن عن عزمها بأنها ستضع يدها على بلدة من بلدان البرارى ، وستجعل منها «مدينةجميلة» . معنى هذا أنها قررت تحويل مثلها العليا إلى حقائق واقعة ، وذلك بالقضاء على الأوهام والأساطير التى تسيطر على أذهان الناس فى هذه البرارى الواسعة . تبدأ كارول فى تنفيذ قرارها مباشرة بعد زواجها من الدكتور ويل كينيكوت حين تسافر معه عبر المنطقة الغربية الوسطى ذات الأرض السهلة المستوية فى طريقها إلى بيتها الجديد فى جوفر بريرى . إنها تشعر بالإحباط عندما تقهرها الروائح التى تشمها والقذارة التى تلمسها فى ركاب القطار الذى يقلها ، وتروعها

بلادة الفلاحين والمناظر المؤذية للبلدان التى تمر بها .

لكن زوجها يمثل الأمريكي التقليدى الذى يؤمن إيمانا جازما بأنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان . فهو لا يستطيع أن يرى تلك المناظر المؤذية أو أن يدرك ما فيها من تشابه . إنه يعتقد أن تلك البلدان بلاد طيبة لا عيب فيها ، وتعج بالنشاط والحركة ، ولا يفوته أن يذكر كارول أن هذه الأراضى كانت منذ نصف قرن فقط مجرد منطقة من مناطق البرارى والقفار ، لكن هذا الرضا البليد لا يؤثر على نظرة كارول المتفحصة إلى منطقة جوفر بريرى ؛ فهى لا ترى فيها إلا منطقة زاخرة بالرثاثة والدناءة وانعدام وسائل التخطيط ؛ مما يشحذ عزيمتها على تحويل مثلها العليا إلى حقائق واقعة . تقابل كارول الكثير من الخبرات والمآسى والعادات التى تثير الغم والاشمئزاز . وربما كان أقسى وأهم درس تعلمته هو ذلك الذى جعلها تدرك إلى أى مدى من الضآلة وضيق الأفق يمكن أن يصل إليه الجنس البشرى ؟ فلا شك أن تضييق الخناق على شطحات الخيال يؤدى بالضرورة إلى خنق روح الإنسان وتحويله إلى حيوان بمعنى الكلمة .

تفقد كارول كل آمالها فى تغيير أحوال أهالى جوفر بريرى ؛ إذ تُقابَل مجهوداتها المخلصة باحتقار النساء الأخريات اللاتى يدافعن فى كبرياء عن جوفربريرى وتقاليدها المتعفنة ، بل تبدو النساء أكثر تعصبا فى دفاعهن عن أزواجهن . تتأكد خيبة الأمل عند كارول عندما تخبرها فيدا شيروين إحدى صديقاتها القليلات أن أهالى البلدة يثيرون الإشاعات حول حياتها ، وينتقدون كل حركة من حركاتها سواء طريقتها فى إقامة الحفلات الصاخبة الفريدة من نوعها ، أو طريقتها فى معاملة خادمتها . بل إن المراهقين يتناولون سيرتها بألفاظ غير مهذبة . تكتشف كارول فى النهاية أن المودة السطحية التى تميز سلوك الأهالى قد خدعتها وأوهمتها بقدرتها على ممارسة نشاطها وخدماتها حرة طليقة ؛ فلا أحد يحبها كما كانت تظن ، ويتحول حماسها إلى نقمة على الواقع الذى فشلت فى إخضاعه لمثلها العليا .

ورواية «الشارع الرئيسى» من أنجح روايات لويس ؛ لأن النقد الاجتماعى لا يرد على لسان الروائى : فالمواقف والشخصيات تجسده على حين أن الشكل الفنى للرواية لا يتيح للقارئ لحظات ليتنفس فيها ويسترخى بعيدا عن رذائل تلك البلدة الصغيرة وطرقها المسدودة . حقق لويس التوازن فى روايته ، فخصص فصلا يجسد الحياة المتعفنة لأهالى البلدة يعقبه فصل يصور لنا فيه لونا من التطور فى حياة كارول الخاصة وهكذا ؛ بذلك كثف الصراع الدرامى على مستواه الخارجى والداخلى فى الوقت نفسه : فالصراع الخارجى يتمثل فى الحرب القائمة بين كارول وجوفر بريرى على حين يدور الصراع الداخلى بين كارول وزوجها الذى يمثل كثيرا من خصائص تلك البلدة الكئيبة .

أما رواية «بابيت» فتعد من ناحية المضمون امتدادا وتفريعا لرواية «الشارع الرئيسى» فبعد أن وصف أثر المظاهر الكاذبة والشكليات المزيفة على بلدة جوفر بريرى التى تمثل أمريكا بصفة عامة – توسع لويس فى نسيجه الروائى وخلق فى «بابيت» ولاية أطلق عليها اسم وينماك ، وهى اختصار (ويسكونسن ، مينيسوتا ، ميتشجان) وعلى رأس هذه الولاية أقام مدينة زينيث الخيالية ، ثم قام بسرد عامين فى حياة أحد مواطنيها الذين يمثلونها وهو جورج ف . بابيت الذى ينتمى إلى الطبقة المتوسطة ويبلغ دخله ٩٠٠٠ دولار فى السنة ، وعمره ستة وأربعون

عاما ، ويميل جسمه إلى البدانة ، يعيش فى إحدى الضواحى النموذجية ، وهو والد لطفلين ، يتاجر فى الأراضى الزراعية . وأخلاقه تتميز بالطيبة ، ولكنها الطيبة التقليدية الكئيبة التى تعتبر النجاح المادى غاية المنى .

تبدأ رواية « بابيت » بوصف المدينة الحديثة ، مدينة « العمالقة » ، وبعد ذلك يتدفق التهكم والسخرية ؛ لأن الرواية توضح لنا أن بابيت وأمثاله مجرد أقزام وليسوا بعمالقة على الإطلاق . فحياته تخلو من المعنى والإثارة والجمال ، بل إن السحر الوحيد المتبقى فى حياته يتمثل فى تلك الزيارات التى تقوم بها فتاة مراوغة فى أحلامه ؛ لذلك فالأثر العام الذى تتركه الرواية يؤكد الحقارة والخسة والدناءة والتفاهة على الرغم من المظاهر البراقة التى تحيط ببيت بابيت ، وتتمثل فى كل أسباب الراحة من الناحية المادية . لكن هذا البيت إنما هو مأوى يأوى إليه ، وليس سكنا يشعر فيه بالراحة النفسية والاطمئنان العائلى . هذا فى البيت أما فى العمل فأخلاقيات بابيت واسعة مطاطة بحيث يمكن أن تتغاضى عن الرشوة ، والكذب ، والانتهازية ، والتآمر ، على الرغم من أن بابيت يتهم أحد موظفيه باستخدام هذه الأساليب نفسها . وكلما شعر بابيت بتأنيب الضمير كمظهر من بقايا المبادئ الخلقية والدينية القديمة – فإنه يحاول تبرير عمله تحت ستار من العمل الجيد الحازم . بهذا الأسلوب استطاع أن ينال جزاءه على جهوده من المجتمع الذى لم يخرج عن تقاليده البالية ، بل كان أحد حراسها المتفانين .

ذلك هو مجتمع الزيف الذى جسده سنكلير لويس فى رواياته ، وصبّ عليه كل سخريته وتهكمه ، بل مرارته ! وإن كانت ثورة لويس قد جعلته فى بعض رواياته يجنح إلى التقرير والمباشرة السطحية – فإن الشكل الفنى المتكامل فى رواياته : « صديقنا المستر رين » و« الشارع الرئيسى » و« بابيت » قد امتزج امتزاجا دراميا بمضمونه الفكرى المفضل ، وأفسح له مكانا فى الصف الأول لرواد الرواية الأمريكية بصفة عامة .

٨٣ إيمى لويل — 83 Amy Lowell

(١٨٧٤ – ١٩٢٥)

إيمى لويل أديبة أمريكية ساهمت فى إرساء دعائم المدرسة التصويرية أو الإيماجية فى الشعر الحديث ، وشاركت إزرا باوند وهيلدا دوليتل ووليام كارلوس ويليامز فى استخدام الصورة الشعرية كأهم أداة فنية تنهض عليها القصيدة : فالصورة تجسيد لمزيج مركب من الفكر والعاطفة فى لحظة معينة من الزمن . من أهم اتجاهات المدرسة التصويرية استخدام لغة الحوار اليومى بين الناس ، واختيار الكلمة المناسبة تماماً لأداء وظائفها الدرامية فى النص الشعرى ، وابتكار إيقاعات جديدة لم تألفها الأذن من قبل ؛ ولا يتأتى هذا إلا من خلال الصورة ذات الملامح المادية المتجسدة التى ترفض كل ما هو عام وغامض ومجرد ؛ فالقصيدة جسم صلب ومحدد وواضح ؛ لأنه يملك حياته الخاصة به ؛ لذلك يكمن جوهر الشعر فى التكثيف والتركيز وشحن الألفاظ والتراكيب بدلالات لم تألفها اللغة من قبل ! لم يقتصر تأثير المدرسة التصويرية على الشعر الأمريكى ، بل امتد إلى الشعر الإنجليزى المعاصر ، وبرز فى أعمال ت . ا . هيوم ، وف . س . فلنت ، وفورد مادوكس فورد ، ورتشارد أولدنجتون . وقد استفادت إيمى لويل من مشاركتها لهؤلاء فى ريادة هذه المدرسة ؛ مما جعل لها جمهوراً من صفوة المثقفين على جانبى المحيط الأطلنطى .

ولدت إيمى لويل فى مدينة بروكلاين فى ولاية ماساتشوستس ؛ كانت عائلتها تتمتع بالثقافة الرفيعة والثروة العريضة . يكفى أن نذكر أن عائلتها قدمت الشاعر والمفكر جيمس راسل لويل فى القرن الماضى ، وقدمت فى هذا القرن روبرت لويل ابن عمها وأحد قادة الشعر الأمريكى الحديث . لم تلتحق إيمى لويل فى صباها بالمدارس التقليدية ، بل تلقت العلم على أيدى المدرسين والمربين الذين جاءوا إلى منزلها خصيصاً لهذا الغرض . وقد أظهرت اهتماماً مبكراً بالشعر ، لكنها لم تفكر جدياً فى شق طريقها كشاعرة إلا فى عام ١٩٠٢ عندما جاءت إلى أمريكا صديقتها إلينورا ديوز وشجعتها على استغلال موهبتها الشعرية ، لكنها لم تنشر أول ديوان لها « القبة

الزجاجية ذات الألوان المتعددة» إلا بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ . وبدت علامات النضج على ديوانها الثانى «نَصْل السيف وبذرة الخشخاش» ١٩١٤ . يبدو أن هذا كان نتيجة لزيارتها لإنجلترا عام ١٩١٣ حيث تعرفت على إزرا باوند الذى كان يعيش هناك فى ذلك الوقت ، وقدمها بدوره إلى رواد المدرسة التصويرية . ومن خلاله عرفت ت . ا . هيوم الشاعر الإنجليزى الكبير الذى أرسى دعائم المدرسة فى إنجلترا .

يقول بعض النقاد : إن إيمى لويل خلفت إزرا باوند على عرش المدرسة التصويرية ؛ لأنه لم يحتمل أن يربط شعره بمدرسة معينة ، لكنها واصلت إصدار السلسلة النقدية التحليلية التى عرفت باسم «بعض الشعراء التصويريين» فى أعوام ١٩١٥ ، ١٩١٦ ، ١٩١٧ . أثارت الآراء والاتجاهات التى وردت فى هذه السلسلة جدلاً كبيراً فى دوائر المثقفين . ولم يقتصر نشاط إيمى لويل على قرض الشعر ، بل خاضت مجال النقد بكتابها عن الشعر الفرنسى «ستة شعراء فرنسيون» ١٩١٥ ، ودراستها «اتجاهات فى الشعر الأمريكى الحديث» ١٩١٧ . ثم توالت دواوينها الشعرية : «رجال ونساء وأشباح» ١٩١٦ ، و«حصن جراندا» ١٩١٨ ، و«صور العالم الطافى» ١٩١٩ ، و«أساطير» ١٩٢١ ، و«ما الساعة ؟ !» ١٩٢٥ : أى فى عام وفاتها ؛ ثم «رياح الشرق» ١٩٢٦ ، و«مواويل للبيع» ١٩٢٧ . من أشهر أعمالها النقدية السيرة الذاتية التى كتبتها عن الشاعر الإنجليزى الرومانسى الكبير جون كيتس . وهى دراسة موسوعية فى مجلدين ، وإن كان النقاد هاجموها بحجة أن الموضوع لم يكن يحتمل كل هذا الإطناب والتطويل والإسهاب !

وعلى الرغم من انتماء إيمى لويل إلى حركة «الشعر الجديد» بصفة عامة ، ومدرسة الشعر التصويرى بصفة خاصة فإنها لم تجعل من قصائدها مجرد تطبيقات لهذه الاتجاهات الجديدة . كانت تملك من الاستقلال الفكرى ، والمقدرة الخلاقة ، والأصالة الفنية – ما جعلها رائدة حقيقية فى مجالها : فقد نادت بحرية الشاعر فى أن يتخلص من قيود الوزن التقليدية التى غالباً ما يصطنعها الشعراء المحترفون فى قصائدهم ؛ لذلك يمكن الشاعر أن يعتمد على الإيقاع الأساس النابع من مخارج الألفاظ فى النطق السليم للغة . هذا ما طبقته إيمى لويل بالفعل فى قصائدها ، لكن وعيها الحاد بالاستخدامات الجديدة للغة لم يفقد شعرها القدرة على توظيف العناصر الحسية المتمثلة فى اللون والحركة ، وقد فرضت منهجها الشعرى على تلاميذ المدرسة التصويرية من خلال سلسلة «بعض الشعراء التصويريين» وفيها طبقت عليهم معاييرها النقدية الجديدة ؛ مما اعتبره بعض نوعاً من فرض الوصاية عليهم ،

لم يكن النقاد متعاطفين مع إيمى لويل ، بل قرر بعضهم أن موهبتها كانت أقل من العادية ، وأن غرورها الزاخر بالادعاء أحاطها بهالة خادعة لم تكن تستحقها ! واتهمها الآخرون بأنها كانت مقلدة ، فيقول أوسكار كارجل : إنها تأثرت بالشاعر الفرنسى التجريبى بول فور ، وهو شاعر ليس له وزن حقيقى ؛ لأن شعره يمثل إحدى فترات التدهور التى أصابت الشعر الفرنسى . يحلل كارجل شعر إيمى لويل فيقول : إنه مزيج من العناصر البيوريتانية «التطهرية» والإقليمية المحددة التى لا يمكن أن تؤهلها للمكانة المرموقة التى اغتصبتها بين رواد الشعر الجديد . وعلى الرغم من أن الحملات النقدية ضدها لم تكن موضوعية تماماً فإنها أثرت على شعبية إيمى لويل بين متذوقى الشعر العاديين ! فقد نشرت ستمائة قصيدة ابتداء من عام ١٩١٠ حتى عام وفاتها ١٩٢٥ ، لكن من

هذه الحصيلة الضخمة لم تكتسب الشعبية اللازمة سوى قصائد قليلة تمكنت من أن تنشر فى كتب المختارات الشعرية التى يدرسها الطلبة ويقتنيها قراء الشعر.

يبدو أن إقبال إيمى لويل على الشعر الحر، واستخدامها إياه بجرأة وثقة زائدة عن الحد – قد صدم الجمهور التقليدى الذى تعود أوزاناً معينة للشعر! والدليل على ذلك أن قصائدها التى نالت شعبية كانت تميل إلى الشكل التقليدى للقصيدة، لكن إيمى لويل كانت تؤثر الإيقاع الموسيقى للجملة ككل بدلاً من الوزن المرتبط بالتفعيلة الواحدة المتكررة؛ كما أن القصيدة عندها تعتمد على صورة واحدة أو استعارة واحدة على حين تعود الجمهور متابعة الصور المتعددة فى القصيدة الواحدة بصرف النظر عن الوحدة الموضوعية للشكل الفنى التى يتيحها وجود صورة واحدة محددة بأبعاد ملموسة. كانت إيمى لويل تصر على ضرورة الوعى الحاد عند الشاعر، وقدرته على معرفة كل أسرار صنعته بالإضافة إلى موهبته الطبيعية. أكدت هذه الحقيقة النقدية فى مقدمتها لديوان «نصْل السيف وبذرة الخشخاش»، لكنها حقيقة لا ترضى الذوق العام عند القراء الذين تعودوا اعتبار الشاعر مجرد مخلوق شيطانى ولد ولديه تلك الموهبة التى تستمد قوتها من الوحى والإلهام، والتى تجعل من الشعر تدفقاً تلقائياً للعواطف والأحاسيس.

اعتاد القراء أيضاً العثور على الحكم والأمثال فى طيات القصائد التقليدية، أما إيمى لويل فتؤكد فى المقدمة نفسها أنها ترفض تماماً أن يكون للشعر أى هدف تعليمى؛ لأن ذلك ليس من وظيفته على الإطلاق؛ فقيمته الحقيقية تكمن فى وجوده الجمالى حتى لو كان هذا الجمال ينتمى إلى العصور الوسطى: فالأشجار لا يمكن أن تلقى علينا دروساً فى الأخلاق! ومع ذلك فنحن نستمتع بوجودها فى ذاته؛ كذلك الحال فى القصائد: طبقت إيمى لويل هذه الاتجاهات النقدية عملياً فى قصائدها كما نجد فى قصيدة «زهور الزنبق» فى ديوان «ما الساعة؟» التى تتخذ فيها من زهرة الزنبق صورة شاملة للقصيدة كلها، فنرى من خلالها الإنسان والمكان ممثلاً فى ولاية نيوإنجلاند. تبدو الزهور وكأنها بداية الوجود ونهايته فى الوقت نفسه، بل تتحول إلى شخصيات تدير الحوار الهادئ الناعم مع القمر المبكر. وكما أن الزهرة جميلة وواضحة ومحددة – كذلك سعت إيمى لويل إلى جعل قصيدتها معادلاً شعرياً لهذه الزهرة.

لم تحاول أن تحلل قصائدها للقراء؛ حتى يسهل عليهم تذوقها؛ فقد كان إيمانها أن القصيدة يجب أن تتكلم بنفسها عن نفسها دون أى تدخل من الشاعر. لم يكن القراء على استعداد لتقبل أسلوب إيمى لويل وهى تأخذهم بلا هوادة، وتعبُر بهم الفجوة الواسعة بين الشعر القديم والشعر الجديد. أدى هذا إلى عدم حصولها على الشعبية التى يتمناها أى شاعر، لكن هذا لا ينقص أبداً من دورها الريادى الذى خلّص الشعر من الزخارف اللفظية والبديعية، ومنح القصيدة وحدتها الموضوعية من خلال الصورة الواحدة المحددة.

84 | James Russell Lowell | جيمس راسل لويل | ٨٤

(١٨١٩ - ١٨٩١)

جيمس راسل لويل أديب ومفكر أمريكي استطاع المساهمة بقدر كبير في الحياة الفكرية والثقافية والأدبية بطول القرن التاسع عشر. وقف على قدم المساواة مع كبار أدباء هذا القرن ، بل إنه استطاع أن يجعل من نفسه ناقداً وحكماً على أعمالهم وإنجازاتهم ! قوبل بالاحترام والتقدير من كل دوائر المثقفين سواء في أمريكا أو أوربا . كانت حياته نشيطة ومتجددة وزاخرة بالأنشطة المتعددة في مجالات الشعر والنقد والصحافة والتدريس الجامعي والعمل الدبلوماسي في الخارج . كان اعتزازه بأمريكيته قد منح معظم أعماله وإنجازاته طابعاً مميزاً بعيداً عن النظرة المحلية الإقليمية الضيقة ! فقد ساعدته ثقافته الشاملة على إدراك نوعية العلاقة بين الأمة الأمريكية الناشئة والحضارة الأوربية العريقة ، وأدرك أن الطريق الوحيد لنهضة بلده حضارياً أن تتخلص من عقدة التبعية لأوربا ، ليس بالرفض أو التجاهل ، ولكن بالهضم والاستيعاب ! فالحضارة ملك للإنسانية كلها ، وعلى كل دولة تريد النهوض والإحياء أن تستوعب من هذه الحضارة ما تشاء وما يتناسب هو وملامحُها الروحية ومكوناتها المادية ؛ لذلك غطت ثقافة لويل كل الأنشطة الحضارية من سياسة وصحافة ودبلوماسية واقتصاد واجتماع بحيث أصبح من العلامات المميزة للطريق الذى شقه الفكر الأمريكي .

ولد جيمس راسل لويل في مدينة كمبردج بولاية ماساتشوستس في عائلة من أرقى عائلات نيو إنجلاند الأرستقراطية . أثرت نشأته هذه على فلسفته في الحياة التي اتسمت بروح المحافظة على التقاليد والقيم التي نشأت عليها الأجيال السابقة . وفي الوقت نفسه كان من أشد المتحمسين لكل الأفكار الديمقراطية ، ومن أعنف المناهضين لنظام الرق ، ومن أوائل الكتاب والصحفيين الذين أدركوا عظمة لنكولن ودوره التاريخي في حياة الولايات المتحدة . برز إعجابه الشديد به في قصيدته التي عرفت بعنوان «أنشودة الذكرى» ١٨٦٥ .

أما حياة لويل الدراسية فكانت فريدة مثل شخصيته تماماً : عندما كان طالباً بهارفارد لم يربط قراءاته

بمناهج الدراسة ، بل درس كل ماكان يتمشى مع عقله المتفتح النهم لدرجة أنه قضى ستة أشهر فى مدينة كونكورد للدراسة بين أحضان الريف والطبيعة ، وهى المدينة التى شهدت أكبر تجمع ثقافى وفكرى فى ذلك الوقت ، وكان على رأسه إيمرسون وثورو وهوثورن وميلفيل وغيرهم من رواد الفكر الأمريكى .

كان لويل صارما فى نقده لبعض أعضاء مدرسة كونكورد ؛ ولم يستثن إيمرسون من هذا النقد ، بل إنه إتهم ثورو بأنه حبس نفسه داخل سجن أفكاره الأثيرة ، ولم يحاول أن يستوعب غيرها . ظل على اتهامه هذا لثورو برغم أنه غير نظرته إلى ايمرسون مع تقدم السن . ويبدو أن صرامته هذه ترجع إلى دراسته القانونية التى تلقاها فى مدرسة الحقوق والتى حصل منها على إجازته العليا . ومع ذلك فلم يشتغل بالمحاماة أو بالقضاء ؛ لأنه وجد أن ميله للعمل الصحفى أقوى . وبالفعل عمل بمجلة «الدليل» ثم رأس تحرير مجلة «الرائد» ذات المستوى الرفيع والعمر القصير فى الوقت نفسه . كان لزوجته دور كبير فى تشكيل الآراء التى نادى بها فى كتاباته . فقد تزوج ماريا وايت التى مارست الشعر بنفسها ، وشجعته بكل حماس على إعتناق المبادئ الإنسانية الشاملة التى تحارب العنصرية والرق والحرب ، والتى اشتهر بها فى مقالاته وقصائده ومحاضراته .

كان أول عمل جلب الشهرة القومية للويل ديوان «مذكرات بيجلو : السلسلة الأولى» ١٨٤٨ . وقصائد هذا الديوان متداخلة مع فقرات نثرية بحيث يشكل الشعر مع النثر حواراً بين هوسيا بيجلو الفلاح اليانكى ، وبين أصدقائه . استخدم لويل لهجة اليانكى الزاخرة بالألفاظ السوقية والدارجة والصريحة وهى الصفات التى ارتبطت بشخصية اليانكى التى تطلق بصفة عامة على الأمريكى الساذج البرىء المنطلق الريفى الذى لم تتفتح عيناه على تعقيدات الحضارة الحديثة . وقد استخدم الأدباء لهجة اليانكى قبل لويل على سبيل إثارة السخرية والدعابة ، لكن لويل كان أكثر أصالة فى توظيفها دراميا فى شعره ، ومن ثم كانت روح الفكاهة عنده أكثر حدة ولماحية . وربما كان العيب الأساس فى هذا الديوان — الطول المبالغ فيه الذى يصل إلى درجة الملل . وهو الخطأ الفنى الذى وقع فيه لويل فى معظم إنتاجه الأدبى .

وربما كان الذى خفف من الملل إلى حد ما فى ديوان «مذكرات بيجلو» أنه كان زاخراً بالقصائد الساخرة واللقطات النثرية الحية ، والنقد الاجتماعى والسياسى لمظاهر العصر ، كما ظهرت فيها مناهضته لنظام الرق ، ومساندته لكل القيم التى نهض عليها المجتمع الأمريكى الأصيل . تركزت السلسلة الأولى على موضوع الحرب مع المكسيك ، أما السلسلة الثانية التى صدرت عام ١٨٦٧ فقد بلورت الجوانب اللا إنسانية للرق . وإذا كانت القصائد قد كتبت بلهجة اليانكى فإن الفقرات النثرية تميزت بالإنجليزية الكلاسيكية المباشرة . والديوان ينهض على ثلاث شخصيات رئيسة : هوسيا بيجلو الذى يعلق بأسلوب محدد وواضح على قضايا الساعة ، وصديقه بريدو فريدم ساوين الوغد الانتهازى الخبيث ، والأب الجليل هومر ويلبر الذى يمثل القطب المناقض لساوين . من خلال هذه الشخصيات يسخر لويل من رجال السياسة فى عصره ، ومن النظريات التى بشروا بها ، ومن الأساليب الملتوية التى أدت إلى وقوع الحرب ، ومن الجبن الذى ميز سلوك الصحفيين ، ومن حماقة أثرياء الرجال ومسئولى الحكم سواء فى الشمال أو الجنوب ! كان هذا الديوان أول عمل أدبى يهدف إلى بلورة اللهجات القومية فى أمريكا لدرجة أن هـ . ل . منكن اعتبره محاولة لخلق لغة جديدة .

فى العام نفسه (١٨٤٨) أصدر لويل ديواناً آخر يختلف فى مضمونه تماماً وسابقُه . كان بعنوان «رؤيا السير لونفال» ويحكى قصة فارس من العصور الوسطى ، كله استعلاء وكبرياء ، يقضى حياته خارج بلاده بحثاً عن الكأس المقدسة ، ولكن دون جدوى . وأخيراً عندما يعود إلى بيته يجد الكأس فى اللحظة التى تخلى فيها عن كبريائه والتى منح فيها مريضاً بالبرص لقمة خبز جاف وإناء من الماء القراح . ويبدو أن لويل تأثر فى قصيدته السردية هذه بقصيدة الشاعر الإنجليزى تينيسون «جالاهاد» أحد فرسان المائدة المستديرة : يوضح لويل أن كبرياء الإنسان الذى يصل إلى حد الغرور والتأله يعميه عن إدراك طرق الخلاص : فقبل أن يخرج السير لونفال بحثاً عن الكأس المقدسة قابل ذلك الأبرص الذى ألقى إليه بعملة ذهبية فى التراب على سبيل الحسنة ، لكن الأبرص رفض أن يلتقطها . وعندما عاد الفارس إلى وطنه بخفى حنين ، وفشل فى العثور على الكأس – قابل الأبرص الذى شاركه هو نفسه هذه المرة فى لقمة الخبز وجرعة الماء فى إناء خشبى ، وإذ بالأبرص يتحول إلى السيد المسيح ، ويبشره بأن الإناء الخشبى قد تحول إلى الكأس . يستوعب لونفال الدرس ويدرك أن الإنسان ليس فى حاجة إلى الرحيل خارج وطنه ؛ لكى يعثر على الكأس المقدسة ؛ لأنها داخل كل منا إذا أراد امتلاكها .

كان لويل معتزاً أشد الاعتزاز بهذه القصيدة التى يقول عنها إنها جعلته أول شاعر أمريكى يعبر عن الديمقراطية الأمريكية الحقّ من خلال هذه القصة الأسطورية ؛ كما عبّر الشاعر الإنجليزى تينيسون عن الجانب الأخلاقى لها من وجهة النظر الإنجليزية : يقول الناقد هـ . ا . أسكادر : إن لويل قد تغنى بالديمقراطية من خلال روح المحبة والسلام بين الفارس والأبرص ، فلم تعد الفوارق الاجتماعية حواجز ضد الحب الإنسانى . لم يقتصر نجاح القصيدة على مضمونها الإنسانى الشامل ، بل أوضحت كذلك قدرة لويل الفائقة على التحكم فى الأوزان الشعرية وإخضاعها لضرورات الموقف ؛ فهو يقوم بتغييرها وتنويعها وتطويرها بمهارة حرفية بطول أبيات القصيدة التى يصل عددها إلى ٣٤٧ بيتاً .

فى العام نفسه أيضاً (١٨٤٨) نشر لويل كتاباً نقدياً كتبه بالشعر بعنوان «حواديت للنقاد» ، وهو كتاب ضخم يحتوى على تعليقات أدبية ولمحات نقدية ذكية وصريحة عن أجيال الأدباء سواء التى سبقته أو عاصرته ، ولم يستثن من النقد أدبه هو شخصياً : كان قاسياً فى أحيان كثيرة مثلما فعل مع إدجار آلان بو ، وثورو ، وبريانت . والكتاب كقصيدة مثيرٌ ومحكم ومسلٍّ ، أما كدراسة نقدية فيبدو اليوم بدائياً وساذجاً للغاية إذا ما قورن بإنجازات مدرسة النقد الجديد التى رسخت منذ أوائل القرن الحالى : فى القصيدة تدور (الحدوتة) حول أبوللو إله الشعر وناقد أمريكى معاصر ، ومن خلال اللقطات المتتابعة يستعرض الكتّابُ الرئيسين المعاصرين فى لمحات ساخرة سريعة مكتوبة فى بحور ذات أوزان صاخبة تنتهى بالقوافى التى لا تخطر على بال القارئ . لم تكن أحكامه كلها عادلة وموضوعية ، بل كانت مجرد انطباعات شخصية فى معظم الأحيان ، وهجوماً انتقاميًّا فى بعض الأحيان ، وخاصة ضد هؤلاء الذين هاجموه وانتقدوه واتهموه بالقيام ببعض السرقات الأدبية ، لكن الكتاب على أية حال محاولة رائدة فى تقديم الملامح القومية للأدب الأمريكى فى ذلك العصر . بهذه الكتب الثلاثة التى نشرها لويل فى عام ١٨٤٨ استطاع أن يرسخ شهرته بحيث أصبح أحد رواد الأدب

الأمريكي فى منتصف القرن التاسع عشر. بعد هذه الشهرة العريضة قام بجولة أوربية على مدى عامى ١٨٥١ – ٥٢ زار فيها فرنسا وألمانيا وإيطاليا وإنجلترا عاد بعدها إلى بلدته كمبردج بسبب مرض زوجته التى ماتت عام ١٨٥٣ .

فى عام ١٨٥٥ شغل منصب أستاذ كرسى اللغات الحديثة فى جامعة هارفارد بعد أن استقال منه صديقه الشاعر لونجفيلو لكى يتفرغ لقلمه ، لكن نشاطه الأكاديمى لم يمنعه من مواصلة العمل بالصحافة : فرأس تحرير مجلة «الأطلنطى الشهرية» فى عام ١٨٥٧ ، لكنه استقال منها عام ١٨٦١ ليتفرغ للتدريس والتأليف. بعد ثلاث سنوات من هذا التاريخ لم يستطع البعد عن الصحافة أكثر من ذلك ، فشارك صديقه تشارلز إليوت نورتون فى رياسة تحرير «نورث أمريكان ريفيو» التى كانت من أرقى المجلات الثقافية فى أمريكا .

فى تلك الفترة نشر لويل كتابين يحتويان على مجموعة من المقالات الأدبية الأول : «بين كتبى» ١٨٧٠ ، والآخر «نوافذ غرفة مكتبى» ١٨٧١ . وكان معظمها قد نشر فى الصحف والمجلات . لم يمنع هذا النشاط الصحفى والأدبى والجامعى المتنوع لويل من السفر إلى الخارج حيث حصل على شهادات فخرية من جامعات أوكسفورد وكمبردج ؛ مما أهله بعد ذلك لمستقبله الدبلوماسى الذى لمع فيه عندما عين وزيراً مفوضاً فى إسبانيا ثم فى إنجلترا حيث استطاع أن يكتسب صداقات لنفسه ولوطنه فى الوقت نفسه . كان حماسه الوطنى لا ينطفئ ؛ ولذلك آلى على نفسه أن يجعل السياسة الأمريكية الخارجية عنواناً مشرفاً لوطنه من خلال خطبه وأحاديثه الطلية عن قيمة الديمقراطية وضرورتها .

تضاءلت مكانة جيمس راسل لويل الأدبية فى ربع القرن الأخير بسبب اهتماماته المتعددة التى غطت على شعره ، وهى اهتمامات انتهت مع عصرها ، لكن بالرغم من أخطائه وهفواته الأدبية والنقدية – لا يستطيع أحد أن ينكر قيمته التاريخية فى تراث الأدب الأمريكى ، وهى قيمة لاشك تنبع من إنجازه الشعرى ونظرته التحليلية . وهذا يتجلى فى قوله : «إن الروح هى التى تحدد غنى الرجال أو فقرهم ! أما الذى يمنح أمته مفهوماً حقيقياً وأصيلاً للجمال الذى يعد جوهر الحقيقة وجسدها ، كما يعد الحب حقيقة الروح – فإن مثل هذا الإنسان قد بذل أقصى ما فى وسعه من أجل سعادة أمته ، ومن أجل الحفاظ على حريتها ، وترتفع مهمته فى السمو درجات عن مهمة ذلك الذى يسعى فقط لمضاعفة دفاعات الأمة ومنابع دخولها الاقتصادية » .

تعد قصائد لويل تطبيقاً لهذا المبدأ كما نجد فى قصيدة «الكاتدرائية» ١٨٦٩ التى وصف فيها يوماً قضاه فى مدينة شارتريه الفرنسية وخاصة فى كاتدرائيتها . والقصيدة مزيج من الحوار والشعر ، وتتوغل فى الماضى لكى تُلقى منه أضواء فاحصة على حقيقة الحاضر : تدور أساساً حول صراع القيم بين العلم المادى والعقيدة الروحية ، والعذاب الذى ينتاب الإنسان المعاصر فى بحثه عن الله . وتعد القصيدة فى الوقت نفسه محاولة إيجاد أرض يلتقى عليها حاضر أمريكا وماضى أوربا : أى اليانكى مع الكلاسيكى .

فى قصيدة «كولومبس» ١٨٤٧ يستخدم لويل المونولوج الشعرى المرسل لكى يقدم لنا كولومبس فى ضوء جديد كرجل أراد أن يضيف للإنسانية حقائق جديدة ؛ فهو شخصية مثقفة ومفكرة وذات خيال أوسع بكثير مما يظنه الناس فى كولومبس الحقيقى . وضع لويل على لسان كولومبس أفكاره الخاصة بتلك الفترة من النمو

والتطور فى عمر أوربا التى يرى أن الشيخوخة قد دبت فى جسدها على حين أن الفتوة تسرى فى شرايين أمريكا ، وتجعلها قادرة على إنجاب الإنسان المثالى الذى سيحمل لواء الحضارة الجديدة .

فى قصيدة «أنديمايون» ١٨٨٨ يتجلى عشق لويل للجمال وقدرته على تحليله . كانت (لوحة) «الحب المقدس والعشق الجسدى» لفنان النهضة الإيطالى تيسيان بمثابة نبع الإلهام لقصيدته بحيث استمد مادتها من ملاحظاته التحليلية لنواحى الجمال فى (اللوحة) ، وهى الملاحظات التى سجلها فى كراسة كانت معه باستمرار فى جولاته الأوربية بصفة خاصة : فى هذه القصيدة يجسد لويل حيرة الإنسان فى مواجهة الجمال ، فلا يعرف أيهما يفضل : جمال الروح أم جمال الجسد ؟ هل يحب ربة الحب المثالى «أنديمايون» أو يعشق امرأة عادية ينفس معها عن غرائزه الحسية ؟ لا ينحاز لويل إلى أيهما ، بل يترك القصيدة تجسد الغموض والتناقض والحيرة التى تحتوى عليها هذه الحياة . ويبدو أن لويل قد تأثر بقصيدة جون كيتس «أنديمايون» التى تعالج المضمون نفسه بحيث تأثر بشكلها الفنى المقسم إلى سبعة أقسام والذى يعتمد على وحدة الأبيات الثنائية .

فى المحاضرة التى ألقاها لويل عام ١٨٥٥ بعنوان «وظيفة الشاعر» أكد أن الجمال الذى تحتوى عليه بلاده يشكل مصدراً كافياً للوحى والإلهام بالنسبة لأى شاعر : فمن حق الأمريكيين أن يتغنوا بجمال بلادهم كما يفعل أى شعب آخر . والتاريخ الأمريكى عبارة عن ملحمة أعظم تشكل فيه كل ولاية على حدة كتاباً فى ذاته . وتمتد صفحات هذا التاريخ ؛ لتغطى القارة الأمريكية من مين إلى كاليفورنيا . هكذا يربط لويل اعتزازه بأمريكيته من خلال عشقه لجمال بلاده ؛ فالجمال عنده لا ينفصل عن القيم الإنسانية الأخرى من حب ووطنية وإخلاص وتضحية . ولا يعيب الشاعر أن يرى الكون كله من خلال بلده ، لأن الجزء لا ينفصل عن الكل . والشاعر الذى يعجز عن احتواء وطنه فى قصائده لن يستطيع من ثم استيعاب العالم الخارجى الذى لا يعرف عنه ما يعرف عن وطنه .

٨٥ روبرت لويل — 85 Robert Lowell

(١٩١٧ – ١٩٧٧)

ولد الشاعر الأمريكى روبرت لويل فى بوسطن. كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية التى اشتهرت بها ولاية نيوإنجلاند، أما عائلته فكانت حافلة بالشعراء والمفكرين، يكفى أن نذكر الشاعرة إيمى لويل رائدة المدرسة التصويرية فى الشعر الحديث، والشاعر جيمس راسل لويل أستاذ الشعر بجامعة هارفارد. هذا يوضح المناخ الفكرى والفنى الذى شب فيه روبرت لويل، والذى ساعده على التشرب بروح الأدب والشعر منذ نعومة أظفاره. وإذا كانت البيئة تؤدى دوراً كبيراً فى تكوين وجدان الشاعر وفكره فإن روبرت لويل كان محظوظاً؛ لأن بيئته كانت تحمل معها كل العوامل المساعدة لإنجاب شاعر كبير مثله.

بعد أن تلقى روبرت لويل تعليمه فى جامعة هارفارد وكلية كينيون – بدت عليه معالم التفكير الثورى الجامح، وانعكس هذا على علاقته بأبويه، فقد أصابها التوتر لا لأسباب اقتصادية ولكن لاختلاف فى منهج التفكير: كان من الطبيعى أن يخرج عن تقاليد الأسرة بدخوله المذهب الكاثوليكى، وكانت كل هذه الثورية بدافع من ثقته الزائدة بنفسه وعناده وصلابته ورفضه لكل محاولة تهدف إلى التأثير على فكره الخاص! كان أبواه فخورين دائماً بأصلها الأرستقراطى وتقاليد أسرتها العريقة، لكن لويل كان يؤمن بأن الأرستقراطية الحقيقية هى أرستقراطية الفكر، وليست الأرستقراطية الاجتماعية التقليدية التى لا فضل لأحد فيها؛ لأنها جاءت فقط عن طريق الميراث، ودون معاناة فكرية أو وجدانية! وغالباً ما يؤدى الاعتزاز المُلح بالأصول والأجداد إلى نوع من الكسل والغباء وضيق الأفق؛ لأن الإنسان فى هذه الحالة يقنع بالفخر بأسرته وأجداده، وتتحول هذه القناعة إلى الجمود والموت بعينه!

حاول لويل أن يحترم تقاليد أسرته بقدر الإمكان، ولكنه فشل؛ لأن الاحترام عنده اقتناع كامل ونابع من الذات، ولا يمكن أن يفرض من الخارج بحكم العادة. حتى المذهب الدينى عنده لابد أن يصدر عن الاقتناع

الشخصى الكامل نفسه ، من هنا كان انضمامه إلى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية عام ١٩٤٠ ؛ لأنه يعتقد أنها المذهب الدينى الذى اقتنعت روحه به بدون أى تدخل أو فرض من الخارج ، ومن غير أن يرثه عن أسرته . لم تقتصر ثورته على تقاليد الأسرة أو المجتمع أو الكنيسة ، بل امتدت لتشمل دنيا السياسة ، ووقف معارضاً لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وكانت معارضته علنية وعنيفة لدرجة أن السلطات اضطرت إلى إيداعه السجن .

إنجازه الشعرى :

تمكن لويل من أن يثبت مكانته فى مجال الشعر الأمريكى المعاصر بثانى ديوان صدر له عام ١٩٤٦ بعنوان «قلعة اللورد ويرى» وذلك بعد ديوانه الأول «أرض التضاد» ١٩٤٤ . كان يحتوى على اثنتين وأربعين قصيدة من الشعر الغنائى الذى يحمل فى طياته طاقة غير عادية من الصور والإيحاءات والدلالات المتعددة ؛ كما يملك مرونة فى تشكيل القصيدة طبقاً لخصائص المضمون الذى يتفاعل هو والتشكيل . كان المضمون الرئيسى لقصائده يصدر عن تجربته الشخصية داخل عائلته ، سواء بالنسبة لآل لويل من ناحية أبيه ، أو آل وينسلو من جهة أمه . بالطبع لم يكن حكمه على عائلته كأسرة فى ذاتها ؛ وإنما امتد ليشمل قطاعات عريضة من الأفكار والتقاليد الأثيرة عند المجتمع الأمريكى . لم تقتصر قصائده فى هذا الديوان على بلورة ملامح المجتمع الأمريكى المعاصر من خلال أسرته ، بل عالجت موضوعات أخرى ، نجد بعضها يستمد مادته من التاريخ الحضارى لأوربا وبعضها الآخر يبلور معاناة الإنسان فى سبيل الوصول إلى مرحلة اليقين التى تشكل أعلى مراتب العقيدة . ولا شك أن شعر لويل من خلال هذا الديوان يكاد يغطى مسرح الحياة العريضة بكل ما يحمله من صراعات وتناقضات ؛ لذلك فهو لا يقنع بتجسيد الجانب التقليدى للمجتمع ، بل يسعى حثيثاً إلى إلقاء الضوء على الشر المستتر والنابع من هذا الركود الإنسانى . فإذا كان الركود خاصية سلبية فالشر الكامن فيه لا يمكن أن يكون كذلك .

وعلى الرغم من تعدد المضامين وتنوعها فى ديوان «قلعة اللورد ويرى» فإن هناك نغمة خفية تربطها برباط عضوى وخفى فى الوقت نفسه . ومن الضرورى بالنسبة للقارئ أن يستوعب أبعاد هذه النغمة التى تتردد بين جنبات الديوان حتى يمكنه تذوقه على الوجه الصحيح . يتمثل هذا الخط الفكرى الأساس فى أن لويل يفهم الكون على أنه صراع الأضداد . ومن يريد أن يعيش حياته فعلاً لابد أن يكون على مستوى هذا الصراع الأبدى والأزلى ، أما إذا قنع بالضد الآخر المتمثل فى السكون والجمود والتحجر والثبات فقد كتب على نفسه اللعنة بيده ! فالحياة صراع مع الموت ، والوجود مقاومة مستمرة للعدم ، فلا نجد اختياراً ثالثاً بينهما . والموت ليس بالضرورة موتاً جسدياً ؛ لأن الموت الروحى والإنسانى أشد وطأة من الموت الجسدى . وكم من موتى تحولوا إلى تراب ، وما زالوا يؤثرون فى حياتنا بأفكارهم وأعمالهم الخالدة ، على حين يعيش بين ظهرانينا موتى بالفعل ! فليست الحياة هى مجرد الحركة الجسدية .

ومن خلال هذه الفلسفة يجسد لويل كل ملامح الحياة المعاصرة من قوانين قديمة ، واستعمار ومادية ، ورأسمالية وسلطة وغنى وفقر . يرى لويل أن الخلاص النهائى للإنسان من كل هذه الصراعات يكمن فى اعتبار

امتلاك المادة مجرد وسيلة إلى غاية ؛ فمأساة الإنسان المعاصر تنبع من أنه يسعى إلى الحصول على المادة كهدف فى ذاتها ؛ عندئذ يدخل فى طريق مسدود لا مخرج له منه إلا بالبحث عن طريق أو غاية أخرى . هذه الغاية تتمثل فى التحرر الكامل من قيود المادة واعتبارها مجرد قاعدة لـلانطلاق نحو آفاق أرحب تنتمى إلى عالم الروح والفكر والفن . يرى لويل فى شخصية السيد المسيح نموذجاً مثالياً للتحرر الكامل من سطوة المادة ؛ لذلك قهر العالم كله وعلى رأسه الإمبراطورية الرومانية ذات الحضارة المادية الرهيبة ، وذات الجيوش الجرارة التى تحكمت فى مصير الدنيا ؛ فالمادة مهما زادت وتضاعفت كماً وكيفاً — فلا يمكن أن تصمد أمام الروح بكل ضيائها الباهر .

يقول الناقد راندل جاريل فى دراسته عن روبرت لويل بعنوان «من مملكة الضرورة» : إن الصراع فى قصائد لويل يدور بين المادة والروح ، بين القيد والانطلاق ؛ وغالباً ما ينتهى بتحرر الإنسان ، حتى الموت يأتى كتحرر من دنيا الحاجة والمرض والخوف . وعلى الرغم من أن قصائد لويل زاخرة بالرموز والدلالات والإيحاءات غير المباشرة ، فإنه من السهل إدراك المعانى الكامنة وراءها إذا استوعبنا الخط الفكرى الرئيس المتمثل فى صراع المادة والروح ؛ فكل هذه الأدوات الفنية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالعمود الفقرى للقصائد ، وتقوم بدور التنويعات الجانبية الصادرة عنه . من أهم هذه التنويعات أن العالم عبارة عن كتلة من الفوضى الجامحة التى يجب أن تهذب وأن تخضع لنظام دقيق يوضع لمصلحة البشر أجمعين . والعقل الإنسانى هو العامل الوحيد الذى يمكن أن يحيل الفوضى إلى نظام ، والصراع إلى تناغم ، يعتقد لويل أن العقيدة الدينية هى أسمى أنواع النظم عندما يستوعبها الناس ، ويقتنعون بها من تلقاء أنفسهم .

يؤكد الناقد جاريل أن فكر لويل يميل إلى التاريخ أكثر من تأثره بالمنهج العلمى بكل قوانينه المادية الصارمة : فمن الواضح أن عقله أدبى وتقليدى لدرجة أنه لا يستطيع الفكاك من آثار الماضى ؛ فهو لا ينظر إلى الواقع المعاصر نظرة علمية موضوعية ، بل يراه فى ضوء الماضى ، بل إن العصور الماضية نفسها تتحول إلى واقع يعيشه لويل بكل كيانه فى قصائده : نرى فيها روما القديمة ، والعصور الوسطى المتأخرة ، وبدايات إنشاء ولاية نيو إنجلاند ، وهذه ظاهرة نادرة بين الشعراء المعاصرين ، لأنهم ينظرون إلى الماضى من واقع حاضرهم ، وليس العكس كما يفعل لويل . لكن لويل له فلسفة معينة ومقصودة فى هذا الصدد : وهى أنه يعتقد أنه فى دنيا الروح لا فرق بين الماضى والحاضر والمستقبل ؛ لأنها دنيا لا تعترف أساساً بوجود عنصر الزمن . أما الشعراء الذين لا يرون أبعد من المظاهر المادية فيظنون أن الحياة مجرد اطراد زمنى من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل وهكذا . هذه فى نظر لويل دائرة مفرغة تجرد الإنسان من إنسانيته ، لأنها تضع روحه تحت رحمة الضغوط المادية المؤقتة .

بين الصنعة والفن :

ولويل من الشعراء الذين يعرفون أسرار صنعتهم ؛ لذلك فإن قدرته على تنظيم الأفكار وتشكيلها ترتفع إلى مستوى الشحنة الدرامية التى تحتوى عليها القصيدة ؛ فمن خلال الفقرات المتتابعة تبدو القصيدة أمامنا كقطعة أنيقة من الفن التشكيلى ! يتجلى هذا فى التغيير الذى يحدث فى الحركة والإيقاع ، والوقفات المتنوعة والمرونة التى تطرأ على طول الجمل ، والتضاد بين الأبيات والجمل ؛ كل هذه الخصائص الفنية تقوم بتشكيل المضمون

الفكرى للقصيدة ، وتمنحها نظاماً دراميا ولغوياً داخلياً ؛ فقد كان لويل واعياً تماماً للإمكانات الخصبة والمدهشة التى تملكها لغة الشعر وعلى رأسها الاستعارة والصوت والحركة ، لكنه لم يكن ثائراً فى مجال الشكل الفنى للقصيدة ؛ لذلك كان شعره أقرب إلى الشعر الإنجليزى التقليدى . كان يظن أن التجديد فى مجال الشكل لابد أن يأتى من تلقاء نفسه ، وبدون أن يدركه الشاعر إدراكاً كاملاً ، أما إذا قصد إليه الشاعر قصداً فإنه يقع فى خطأ الافتعال . وطالما أن الأشكال التقليدية أو شبه التقليدية صالحة للمضمون المعالج فلا حرج إطلاقاً على الشاعر ، لكى يستخدمها ، بل إن استخدامها تجديد مستمر ودائم لها .

وربما كان هذا الاتجاه هو الذى ابتعد بلويل عن التأثر بمعاصريه ، وخاصة المدرسة التصويرية فى الشعر التى تزعمتها إيمى لويل وإزرا باوند ، لكن لا يعنى هذا أن لويل لم يكن عصرياً فى شعره الذى يشكل مزيجاً غريباً من المعاصرة والتقليدية ، وعلى الرغم من الطابع التقليدى الذى يسهل الإحساس به فى قصائده ، فإنها ليست قصائد سهلة ومباشرة ؛ فهى زاخرة بالأبعاد والأعماق والرموز التى تستلزم من القارئ خلفية ثقافية عريضة وتاريخية على وجه الخصوص . بهذا فقط يمكن القارئ أن يتذوق قصائد لويل ، وسيرى فيها عندئذ تدفقاً سلساً رهادئاً للأفكار والأحاسيس كما نجد فى قصيدة «حوار عند الصخرة السوداء» من ديوان «قلعة اللورد ويرى» التى يقول فيها :

«فى تلك الحفرة العميقة المملوءة بالرماد
تصرخ العظام طالبة دم الحوت الأبيض
حيث الدود السمين يسرى حول أذنيه
ينطلق سهم الموت صوب الهيكل
يرعد كهزيم طلقات المدفع
يقطع حبل الحياة المتسلقة كالحية»

قد تبدو هذه الفقرة صعبة الفهم والاستيعاب بالنسبة للقارئ الذى لا يدرك دلالات الرموز الكامنة وراء الرماد والحوت الأبيض والدود والهيكل والحياة المتسلقة كالحية ! لذلك قد يحكم عليها بأنها عديمة المعنى ، أما القارئ المثقف فسيعتبرها من الإنجازات المرموقة للشعر الأمريكى المعاصر . هذا يدل على أن لويل يعد شاعر الصفوة المثقفة ، وذلك على النقيض تماماً من معاصره كارل ساندبرج الذى رفضته صفوة المثقفين بسبب بساطته المباشرة التى تصل فى بعض الأحيان إلى حد السذاجة والسطحية .

ولويل شاعر درامى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ؛ فهو يجعل من قصائده مسرحاً يقدم على منصته الناس ، والأحداث ، والمواقف ، والأفعال ، والأحاديث ، والأحاسيس كما تطرأ على الناس دون أى افتعال . وإن كان يلجأ فى بعض الأحيان إلى التعميمات والمطلقات فهذا راجع إلى الحتميات التى يفرضها عليه البناء الدرامى للقصيدة ، لكن لويل لا يقدم هذه الأفكار المطلقة كهدف فى ذاتها ، بل يركز على تجسيد وبلورة عالم متكامل يتحرك داخله الناس . ومن خلال حركتهم تتضح لنا أوجه التشابه والتناقض بينهم ؛ وذلك يؤدى بهم إلى مناقشة الأفكار المطلقة التى تأتى فى الحوار دون إقحام لها من الشاعر على القصيدة . لا يرفض لويل

استخدام التعميات والمطلقات فقط ، بل يتجنب أيضاً إقحام ذاته حتى لا تفقد قصائده موضوعيتها ؛ فعندما نقابل ضمير المتكلم فلابد أن يكون هذا الضمير تابعاً لإحدى الشخصيات التى تتحدث داخل القصيدة سواء مع نفسها أو مع شخصية أخرى.

هذه الموضوعية نلحظها فى ديوانه الثالث «طواحين كافانوز» عام ١٩٥١ والذى استمد عنوانه من أطول قصائده التى تدور حول حلم يقظة لأرملة تتنبأ بسقوط بيت من بيوت نيوإنجلاند القديمة واندثاره ، وبالطبع فإن الرمزين الأساسيِّن فى القصيدة - الأرملة والبيت - يوحيان بدلالات كثيرة ومتنوعة لابد من استيعابها وإلا فقدت القصيدة كل معنى لها . لا يقتصر الأمر على استخدام الرموز ، بل إن لويل يركز على استخدام المونولوج الدرامى الذى يبتعد تماماً بالقصيدة كمجرد صورة وصفية من الخارج . يصل لويل إلى أعلى درجات المهارة فى استخدام هذا المونولوج فى قصائده القصيرة ؛ كما نجد فى قصيدة «النعاس فوق الإنيادة» - وهى من قصائد «طواحين كافانوز» - التى نقابل فيها أحد سكان نيوإنجلاند القديمة الذى بدلاً من الذهاب إلى الكنيسة صباح عطلته - يتصفح ملحمة فيرجيل الشهيرة «الإنيادة» وإذْ به تأخذه سنة من النوم ، ويجد نفسه وقد تحول إلى إينياس فى إيطاليا ، وهو يشهد مراسيم الجنازة التى تقام من أجل الأمير بالاس الذى ينتمى إلى مسقط رأسه ! وبعد أن قبل إينياس وجه الجثمان المسجى نجده يقول :

«من أنا ؟ ولماذا ؟

انطلق التساؤل من وجه الصبى كالسهم من عينيه .

«أخى ، حاول ! يا بن أفروديت ، حاول أن تموت :

فنى الموت الحياة .» .

وقفت عشيقاته حول الفراش

يحملن الرياش من ذيول طيوره الطويلة . .

كان وجهه الصامت كأنه يتثاءب وسط الرياش . .

على حين أن اللحية والحاجبين فى رعشة تحت وجه الجليد .

قالت فتيات الريف : كان الزهرة

كان النحلة التى توزع الشهد على الجميع . .

تاركاً أحضان أمه الأرض . . !

من الواضح أن لويل يكتب قصيدته على نهج فيرجيل فى ملحمة «الإنيادة» لكن مع عذوبة وحزن دفين لم يكن لفيرجيل الملحمى أن يصل إليهما . ويعتقد بعض النقاد أن لويل لم يقلد فيرجيل فقط ، بل استوحى منه قصيدته التى تحولت إلى عمل فنى قائم بذاته وليست مجرد تقليد ساذج . لكن القارئ غير الملم بملحمة فيرجيل لا يمكن أن يتذوق قصيدة لويل . وهذا يدل على أن معظم قصائد لويل تفرض على القارئ خلفية ثقافية عريضة كشرط مسبق وأساسى لفهم شعره .

فى ديوانه الرابع «دراسات فى الحياة» ١٩٥٩ يستخدم لويل المونولوج الدرامى ليبلور سيرته الذاتية على هيئة

سلسلة من ذكريات الطفولة والشباب ، كتبت بأسلوب ذكي لماح . لكن روح الثرثرة التي سادت فيها أضاعت كثيراً من شكلها الفني المتميز ، ومن شحنتها الشعرية المكثفة . لعل التجديد الشعرى الذى طرأ على هذا الديوان أن لويل استخدم الشعر الحر ، بل إنه خصص جزءاً كتبه بالنثر ليعرى فيه المجتمع من خلال الأنماط التي عرفها فى أسرته . ومن الواضح أن روح الجهامة والكآبة تسرى بين أبيات القصيدة لدرجة تفقد القارئ كل أمل فى هذه الحياة .

يقول الناقد جون هولاندر فى دراسته للديوان : إن السيرة الذاتية جعلته يميل إلى المنهج السردى للرواية أكثر من اعتماده على التكثيف الشعرى ؛ لذلك فالأحداث تدور حول الموقف أو الشخصية ، ولا تهتم كثيراً بالمنظر أو المشهد أو الصورة أو الخلفية الوصفية . هذا بالإضافة إلى التركيز على التحليل النفسى ، وتيار الشعور واللاشعور عند الشخصيات . أما عن المضمون الفكرى فيكاد يكون نفسه الذى عرفناه فى ديوان «قلعة اللورد ويرى» فى حين أن الصور الشعرية مستمدة من الإنجيل وتجسد الجحيم الذى يخلقه الناس بأنفسهم لكى يعيشوا فيه . لكن الجحيم هذه المرة ليس مدينة بوسطن بعينها ، لكنه المجتمع كله بكل ما يحمله من تاريخ ومعتقدات وأساطير تجعل العنف رائد الجميع ، لا فرق فى هذا بين صبى وكهل ، وبين امرأة ورجل .

وضحت الاتجاهات الفنية والفكرية نفسها فى دواوين لويل التالية مثل ديوان «من أجل الاتحاد الذى مات» عام ١٩٦٥ ، وديوان «بالقرب من المحيط» عام ١٩٦٧ ، لكن لم يكن نشاطه مقصوراً على تأليف الشعر الخاص به ، بل كان مغرماً بنقل تراث الشعراء الأجانب إلى مجال الشعر الأمريكى ؛ كما فعل من قبل فى قصيدة «النعاس فوق الإنيادة» التى قلد فيها الشاعر اللاتينى فيرجيل . كذلك أصدر عام ١٩٦١ ترجمة خاصة به لمسرحية راسين «فيدرا» ، وفى العام نفسه قام بتقليد أشعار هوميروس ، وسافو ، وفييون ، وبودلير ، ومالارميه ، وريلكه ، وباسترناك وغيرهم .

هذا يدل على خلفيته الثقافية والأدبية العريضة والتى عملت على توسيع أفقه الشعرى حتى شمل ضمير الأمة الأمريكية كلها . وربما كان أروع ما فى هذه الترجمات أنها لم تكن مجرد تقليد حرفى ، بل كانت إبداعاً شعرياً بمعنى الكلمة . كان هدفه الأساس يكمن فى إثراء الشعر الأمريكى المعاصر بتجارب الشعراء الآخرين ابتداء من هوميروس حتى باسترناك ؛ لذلك تبوأ روبرت لويل هذه المكانة الريادية فى الأدب الأمريكى المعاصر .

86 John P. Marquand ٨٦ جون ماركاند

(١٨٩٣ - ١٩٦٠)

جون ماركاند من الروائيين الأمريكيين الذين تخصصوا فى الرواية الاجتماعية التى تلقى الأضواء الفاحصة على الأنماط والطبقات والعادات التى تشكل المجتمع المعاصر. كان قد بدأ حياته بالروايات البوليسية التى لاقت رواجاً كبيراً بين جمهور القراء العاديين ، لكنها لم تسترع نظر النقاد والمثقفين الذين يبحثون عن الفكر الناضج ، وليس عن مجرد التسلية والإثارة الوقتية . ومن الواضح أن ماركاند لم يكن مستريحاً لهذا الإهمال ، لأنه أدرك أن مكانته فى مجال الرواية الأمريكية ستكون رهن المدى التى ستبلور فيه المجتمع وتجعل القراء أكثر وعياً به ؛ من هنا كان تحوله إلى الرواية الاجتماعية التى نقد فيها السلبيات التى تحيل المجتمع إلى كيان فاقد الشخصية والملامح ، وإن كان النقد الاجتماعى قد جاء فى المرتبة الأولى قبل ضرورات الشكل الفنى فإنه منح رواياته نوعاً من الجدية الفكرية ، وخاصة أنه لم يرتبط محلياً بمجتمع بوسطن الذى ركز عليه نقده ، بل اتخذ منه شريحة لكى يغطى المجتمع الأمريكى ككل .

ولد جون ماركاند فى مدينة ويلمنجتون بولاية ديلوور ، تلقى تعليمه فى ماساتشوستس التى انتقلت إليها أسرته فى صباه والتى أصبحت قاسماً مشتركاً فى الخلفية الوصفية التى فى معظم رواياته وقصصه القصيرة . حصل على منحة للدراسة فى جامعة هارفارد ؛ كما اشتغل بالصحافة ، وتنقل بين الصحف والمجلات التى تصدر فى بوسطن ونيويورك . فى الحرب العالمية الأولى عمل ملازماً أول ، ومنذ عام ١٩٢١ تنقل فقط بين مدينتى نيويورك وبوسطن مع بعد الرحلات الصحفية والثقافية إلى بلاد الشرق . وكان قد بدأ حياته الأدبية بكتابة مجموعة من اللقطات والصور فى كتاب «الأمير والبحار» عام ١٩١٥ . أثبت مهارته فى الوصف الدقيق الذى ينقل المنظر بحذافيره كأنه أمام عينى القارئ . وهو المنهج الذى إتبعه فى كتابه التالى «الجنتلمان الصامت» ١٩٢٢ الذى وصف فيه المناظر التى عاشها فى طفولته فى نيوبيرى بورت فى ماساتشوستس . فى عام ١٩٢٣ بدأ ممارسة القصة القصيرة

فى كتابه «أربع (حواديت) من نفس النوع.».

كان أول اهتمام له بقضايا المجتمع المعاصر قد برز فى رواية «الشحنة السوداء» ١٩٢٥ التى تدور حول تجارة الأفيون. وفى العام نفسه تعرض فى رواية «لورد تيموثى ديكستر» لمجتمع نيوإنجلاند من خلال تاريخ حياة بطله؛ كذلك فى رواية «تل الخطر» ١٩٣٠ يركز ماركاند على الوضع الاجتماعى وتأثيره على حياة الفرد، وهى الرواية التى اعتبرها النقاد البداية الحقيقية للرواية الاجتماعية التى سادت كل أعمال ماركاند فيما بعد. وأمدته رحلاته إلى الشرق بمادة لبعض قصصه كما نجد فى «نهاية المطاف» ١٩٣٤، و«مينج ييلو»١٩٣٤، و«اختفاء البطل» ١٩٣٥، و«شكراً.. مستر موتو» ١٩٣٦. كانت الرواية الأخيرة بداية لسلسة من الروايات البوليسية التى يؤدى بطولتها الجاسوس اليابانى المهذب مستر موتو.

أما المرحلة الثانية فى روايات ماركاند وقصصه فقد بدأت برواية «المرحوم جورج آبلى» ١٩٣٧ التى فاز عنها بجائزة بوليتزر نظراً للتصوير التهكمى الذى يقوِّم ماركاند من خلاله حياة عائلة من عائلات بوسطن تعيش مرحلة التحجر التى تشل أفكارها وحركاتها تماماً. كانت أولَ رواية لماركاند يهتم بها النقاد ويتعرضون لها بالنقد والتحليل مما جعله يدخل من الباب المؤدى إلى تراث الرواية الأمريكية. كما لاقت رواجاً كبيراً بين القراء؛ مما شجع ماركاند على تحويلها إلى مسرحية بالاشتراك مع جورج س. كوفمان عام ١٩٤٦. وقد قارنها النقاد برواية سانتيانا «آخر المتطهرين» من حيث تعرضها لأنماط مجتمع بوسطن المغلق الضيق. يسرد ماركاند روايته على لسان الراوى الذى يتذكر الأحداث طبقاً لسياقها الزمنى ودلالتها الاجتماعية. ويعلق الراوى على المواقف بأسلوب مهذب، هادئ، رزين يتسلل فى رفق إلى وجدان القارئ، وعندما يسخر الراوى من الشخصيات لا يعفى نفسه من السخرية أيضاً من خلال سرده لحياة جورج آبلى.

ولد بطل الرواية جورج آبلى فى أسرة عريقة وموسرة. كان آبلى قد تخرج فى جامعة هارفارد عام ١٦٦٢ ووقع فى غرام فتاة صعبة المراس تدعى مارى موناهان. وعندما يصيبه اليأس يخرج فى رحلة بحرية يعود منها لكى يدرس القانون. ثم يتزوج، ويكرس حياته للمشروعات الخيرية، ويقضى وقت فراغه فى هواية جمع التحف البرونزية المصنوعة فى الصين، وتمر الأيام ويشعر أن الأجيال التالية لا تسلك طبقاً لقيمه وتقاليده، فينزوى ويشعر بالغربة بعد أن كان مركزاً لدائرة النشاط الاجتماعى، فقد قضى زحف الآيرلنديين المهاجرين على الملامح التقليدية التى عرفت بها بوسطن. يقول الناقد تشارلز. ا. برادى: إن ماركاند قد نجح فى تجسيد حياة أهالى بوسطن التى يحيونها على الهامش، كما نجح أيضاً فى مزج التهكم بالتعاطف مع شخصياته، وهى مهمة فنية صعبة؛ لأنه غالباً ما يسيطر أحدهما على الآخر التهكم أو العاطفة. لم يحاول ماركاند أن يستخدم لغة بلاغية طنانة، بل استعان بالأسلوب السلس البسيط الذى يجسد حياة الإنسان العادى فى المجتمع المغلق.

فى رواية «ويكفورد بوينت» ١٩٣٩ يؤكد ماركاند الخط الذى بدأ فى الرواية السابقة. ففيها يبلور مأساة عائلة أرستقراطية جار عليها الزمن، لكنها لا تريد التخلى عن مظاهر الماضى السعيد. يقول النقاد: إنه من المحتمل أن يكون ماركاند قد استمد شخصيات روايته من أقاربه وأفراد عائلته، لكن ماركاند لا يصل إلى حدود الميلودراما؛ فعلى الرغم من أن الأسرة تعتمد على الديون فى المحافظة على مظاهرها الاجتماعية فإن الدائنين

لا يضغطون عليها بعنف من أجل الوفاء بها . تعيش الأسرة بالقرب من بوسطن ، ولا تجد هدفاً تعيش له سوى أوهام التمييز الاجتماعي الذى اندثر ، وما زالت تثرثر به بمناسبة وغير مناسبة على حين لا تفعل شيئاً حقيقياً يثبت أنها تستحق مثل هذا التمييز .

فى رواية «هـ . م بولهام المحترم» ١٩٤١ يعتمد جسم الرواية على سرد البطل لذكرياته التى يسجلها كتابة . وتختلف هى ورواية «المرحوم جورج آبلى» فى أن بولهام يتمكن من الهروب من مجتمع بوسطن وقيوده المعوقة عن طريق تطوعه للقتال فى الحرب العالمية الأولى . يقع فى غرام ملتهب مع فتاة من نيويورك ، لكنه – مثل جورج آبلى – يتزوج الفتاة التى تختارها له عائلته . ويستمر الصراع الدرامى فى الرواية ؛ لكى يغطى المواجهة التى تحدث بين بولهام وزوجته . وتسخر الرواية من مجتمع الطبقة الراقية فى بوسطن والتغير الذى طرأ على أخلاقياتها فى أعقاب الحرب العالمية الأولى .

كانت الحرب مضموناً لمعظم روايات ماركاند الاجتماعية نظراً للتغييرات الجذرية التى تحدثها فى جسم المجتمع . فى رواية «توبة سريعة» ١٩٤٥ يبلور ماركاند قصة زواج حدث بسرعة مع أحداث الحرب اللاهثة . بل إن حركة المجتمع حرب خفية فى ذاتها ؛ كما نجد فى رواية «ابنة الرأسمالى العاتى» ١٩٤٦ التى تصف الصراع العنيف الذى ينطوى عليه المجتمع الرأسمالى ، والذى ينتقل من جيل إلى آخر يحكم انتقال الثروة مع الأجيال . فى رواية «نقطة اللاعودة» ١٩٤٩ يتجسد أمامنا المجتمع من خلال شخصية موظف بأحد البنوك فى انتظار الترقية والعلاوة . تتميز الرواية بالعنف والقسوة على أساس أن دنيا المال والتجارة والأعمال قادرة على قتل كل التطلعات الروحية داخل الإنسان ؛ فقد تعلقت حياة تشارلى جراى بأمل الحصول على الترقية حتى يتمكن من تحسين معيشته . يعتبر النقاد رواية «نقطة اللاعودة» من أفضل روايات ماركاند على الرغم من أنها تنتمى إلى رواية المسح الاجتماعى . لكن مأساة بطلها الذى سحقت الضغوط المادية روحه قد جنبتها التحول إلى مجرد دراسة اجتماعية .

فى رواية «ميلفيل جودوين^يو . إس . إيه» ١٩٥١ يتعرض ماركاند لمراحل التطور التى تقع فى حياة أحد القادة العسكريين فى أمريكا من خلال سلسلة متتابعة من الأحداث الواقعية والمواقف الحية . يتتبع ماركاند فى تشكيل الرواية أسلوب اللقاء الصحفى الذى يستمر لعدة أيام متوالية بين أحد الصحفيين وجودوين الذى تتكشف لنا شخصيته تدريجياً من خلال ردوده على الأسئلة التى تمس قضايا المجتمع المصيرية من حرب وسلام ، ومن صراع واستقرار ، ومن حركة وجمود ؛ وهى التنويعات الأساس التى تشكل معظم روايات ماركاند .

فى رواية «إمضاء : المخلص ويليس ويد» ١٩٥٥ يعود ماركاند إلى النغمة التى عالجها نفسها من قبل فى «نقطة اللاعودة» ، وهى الآثار المدمرة لدنيا المال والأعمال على الطبيعة الإنسانية التى غالباً ما تتخلى عن جوهرها النقى بفعل الصراعات المادية ومتطلباتها . أما رواية «النساء وتوماس هارو» ١٩٥٨ فتتخذ مضمونها من الحياة المسرحية فى نيويورك فى العشرينيات . وقد اتخذ ماركاند مضامين معظم رواياته من خبراته الشخصية وعلاقاته العامة ، مثله فى ذلك مثل معظم الروائيين الواقعيين الذين ينظرون إلى المجتمع من خلال حركته وأثرها

المباشر على الأفراد فى حياتهم اليومية ؛ لذلك تميزت رواياته بالبساطة والسلاسة والمباشرة فى أحيان كثيرة بحكم أنه حرص على أن يجعل منها مرآة للعصر . وإذا كانت رواياته ترتبط بعصر محدد ؛ مما جعلها رهينة قوالب واقعية معينة – فإن روح السخرية التى تتردد بين الإيلام والتعاطف قد جعلت أعماله ترتفع إلى مستوى الروايات الواقعية التى ترى الإنسان فى جوهره الثابت الأصيل على الرغم من مظاهر المجتمع المتغيرة والمتقلبة حوله .

٨٧ إدجار لى ماسترز | 87 Edgar Lee Masters

(١٨٦٨ – ١٩٥٠)

إدجار لى ماسترز شاعر أمريكى استطاع أن يجعل من قصائده تجسيدا فنياً نابضاً لحياة سكان المدن الصغيرة الذين يكابدون المجتمع التقليدى ذا الأفق الضيق ، والذين تحولت حياتهم إلى مجرد قوالب متحجرة وعادات لا معنى لها . تزخر قصائده بالبعد السيكلوجى الذى يتغلغل فى نفوسهم ويظهر لنا العلاقة بين الظاهر الاجتماعى والانفعال النفسى المناقض له فى حقيقته تماماً ، لم يقف ماسترز موقف المتفرج اللامبالى من شخصياته ، بل أحاطها بكل الفهم الذى يجمع بين التعاطف والموضوعية . وعلى الرغم من أن بعض شخصيات قصائده مثل لوسينديا ماتلوك قد استطاعت أن تحقق وجودها بالأسلوب الذى يرضيها ويشبعها فإن أغلبية الشخصيات عاشت فى جو محاط باليأس والمرارة والإحباط . وقد أثر أسلوب ماسترز على شعراء جيله والجيل الذى تلاه عندما ربط الشعر بالواقع المعاصر ، وتخلى عن الأوزان التقليدية باعتماده على الشعر الحر الذى وصل إلى درجة الشعر المنثور فى كثير من الأحيان . وجد أن تصوير الحياة فى مدن الغرب الأوسط الأمريكى لا تحتمل قوالب الشعر الموزون والمقفى ؛ ولذلك حطم هذه الأوزان والقوافى بهدف الانطلاق فى التعبير السيكلوجى والتجسيد الاجتماعى .

ولد إدجار لى ماسترز فى مدينة جارنيت بولاية كانساس ، درس القانون بناء على رغبة أبيه الذى اشتغل بالمحاماة والسياسة ، وذلك على الرغم من مقاومته لهذه الرغبة ، وصُرح له بالمثول أمام المحاكم فى عام ١٨٩١ مارس المهنة فى شيكاغو بنجاح ، وذاعت شهرته ، وزاد دخله إلى درجة الثراء . وعندما وجد أنه تمكن من دراسة القانون بمفرده فى مكتب أبيه ، تضاعفت ثقته فى نفسه فى أن يتعلم فروعاً أخرى من المعرفة ، فدرس بنفسه اللاتينية واليونانية وتبحر فى الاطلاع على الفلسفة والأدب الإنجليزى ، وعندما بلغ مرحلة الثقافة الشاملة التى منحته النظرة الثاقبة أحس بدافع قوى للكتابة عامة وللشعر خاصة ، فأصدر عام ١٨٩٨ ديواناً شعرياً لم يلق رواجاً . وحتى عام ١٩١١ كان قد نشر عشرة دواوين كان لها مصير الديوان الأول نفسه .

فى عام ١٩١٤ قدم وليام ماريون ريدى صاحب مجلة « ريدى ميرور » إلى ماسترز نسخة من كتاب ج . و . ماكيل « الحكم والأمثال المختارة من ديوان الشعر الإغريقى » . كان ترجمة نثرية وافية لها بالإنجليزية مصحوبة بالأصل اليونانى . اهتز وجدان ماسترز لهذا الكتاب وأوحى له بكتابة تحفته الشعرية التى أفسحت له مكانة مرموقة فى تراث الشعر الأمريكى . كانت هذه التحفة هى ديوان « مختارات نهر سبون » الذى صدر عام ١٩١٥ . كان هدفه هو تكوين سلسلة من المراثى التى تكتب على شواهد القبور ، لكن الموتى هذه المرة هم الذين قاموا بكتابتها ! لم تكن المراثى مجرد ذكر لمحاسن الموتى ، لكنها كانت سيرة ذاتية مكتوبة بتركيز شديد وبكثافة بالغة . من خلالها استطاع ماسترز أن يُنطق الأجيال السابقة التى كانت تسكن القرية ، وجعلها تتكلم عن آمالها وآلامها ، والأسلوب الذى عاشت به حتى يوم وفاتها . ظهرت المختارات مسلسلة أولاً فى مجلة « ريدى ميرور » ، وأحياناً تحت الاسم المستعار وبسترفورد . كان ماسترز قد نوى تسميتها « مختارات السهول الوادعة » ، لكن ريدى اعترض وظهرت عام ١٩١٥ باسم « مختارات نهر سبون » الذى اشتهر به ماسترز فيما بعد .

ذاعت شهرة ماسترز وتوالت دواوينه الواحد بعد الآخر : « أغانى السخرية » ١٩١٦ ، و« الصخرة الجائعة » ١٩١٩ ، و« كتاب يوم القيامه » ١٩٢٠ ، و« مختارات نهر سبون الجديدة » ، و« أشعار الناس » ١٩٣٦ ، و« العالم الجديد » ١٩٣٧ ، و« أشعار إلينوى » ١٩٤١ وغيرها ، لكن الاهتمام بأشعاره تضاءل بمرور الوقت ، وأصبح يعرف بديوان « مختارات نهر سبون » فقط . هاجم النقاد أعماله الأخيرة على أساس أنها تنتمى إلى مجال البلاغة اللفظية أكثر من انتمائها إلى عالم الفن الشعرى . لم يتقبل ماسترز هذا النقد بارتياح ، بل صرح بضيقه سواء من النقاد أو القراء عندما صرفوا النظر عن إنتاجه الشعرى ! وضح هذا الضيق فى أعماله الأخيرة التى تنتمى إلى مجال الدراسات النقدية عندما كتب عن مارك توين عام ١٩٣٨ ، ووصفه بالضياع واليأس والإحباط وكأنه كان يصف نفسه تماماً .

مارس ماسترز أيضاً كتابة الرواية ، فألف رواية تاريخية عن البطل الديمقراطى ستيفن دوجلاس ؛ كما كتب قصصاً اتخذ مضمونها من أحداث طفولته وذكرياتها ؛ مما أغراه بعد ذلك بكتابة سيرته الذاتية بعنوان « عبر نهر سبون » ١٩٣٦ ، وكتب أيضاً سيرة كل من الشاعرين « فاشيل لندساى » ١٩٣٥ و« وولت ويتمان » عام ١٩٣٧ . وربما كان من أسباب رفض الجمهور له منذ مطلع الثلاثينيات أنه ألف كتاباً عام ١٩٣١ بعنوان « لنكولن الرجل » وفيه هاجم لنكولن بقسوة منقطعة النظير مدعياً أن هذا الرئيس الأمريكى الذى وقعت الحرب الأهلية فى عهده كان السبب الرئيسى فى تدمير الحرية الأمريكية . كان ماسترز متأثراً فى هذه النظرة إلى حد كبير بجده الذى كان من معارف الرئيس لنكولن ، لكنه لم يكن له أى تقدير . ومن الطبيعى أن يهاجم الجميع كتاب ماسترز الذى حاول أن يشوه صورة بطلهم القومى الشهير . كان على رأس حملة الهجوم النقاد والمؤرخون الذين لم يلتمسوا أى عذر لماسترز فى كتابة مثل هذا الكتاب . ظل ماسترز يعانى من الإهمال والتجاهل واللامبالاة بعد انحسار الهجوم عليه على الرغم من اختياره زميلاً فى أكاديمية الشعراء الأمريكيين عام ١٩٤٦ . ومات بعد ذلك بأربع سنوات حيث دفن فى مقابر مدينة بيتسبرج محاطاً بشواهد القبور التى تحمل أسماء الشخصيات التى كتب عنها فى ديوانه الشهير « مختارات نهر سبون » بناء على وصيته . وكأنه أراد أن يجعل من نفسه بعد موته إحدى هذه

الشخصيات المأسوية التى خنقها المجتمع قبل أن تموت بالفعل ؛ فطالما ألقى اللوم على المجتمع الذى لا يرى فى الحياة سوى الآفاق الضيقة والتقاليد المتعفنة والوجود الآسن .

لعل شهرة ديوان «مختارات نهر سبون» ترجع إلى النظرة الموضوعية التى نظر بها ماسترز إلى مضمونه ؛ فهو لم يحاول أن يقف مع الفرد ضد المجتمع ؛ كما يفعل معظم الرومانسيين ؛ لأنه لم يجد حدًّا واضحاً يفصل بين المجتمع والفرد : فالفرد هو الوحدة الأولى للمجتمع الذى لابد أن يكون فاسداً إذا كانت الوحدات المكونة له فاسدة ؛ لذلك تبدو الأموات الذين يتكلمون فى الديوان على حقيقتهم العارية التى عاشوا بها فى الحياة : فهناك المتكبر ، والمتجبر ، والقنوع ، والمغرور ، والفاسد ، والمرائى ، والمتسلط ، والقوى ، والضعيف ، والوضيع ، والوديع ، واليائس ، والذى باع كرامته بثمن رخيص ، والمهاجر من أوديسا ومن ألمانيا ، واليهودى المنبوذ ، والتاجر الثرى . . إلخ : لا يحاول ماسترز أن يتخذ موقفاً منحازاً إلى أى منهم ، بل يجسد حركة المجتمع بكل صراعاتها وتناقضاتها من خلالهم . وتتمثل النغمة الأساسُ للديوان فى الجملة التى تكتبها لوسينديا ماتلوك على شاهد قبرها والتى تقول : «إن حياة الإنسان كلها تضيع فى البحث عن الأسلوب الذى يستطيع أن يحب به هذه الحياة . » ؛ لذلك فالحياة سراب دائم ومستمر ، ومع ذلك فهى تغرى البشر بأن يلهثوا فى أعقابها .

كان ماسترز موفقاً فى استخدامه للشعر الحر الذى ساعده على تجسيد تيار الشعور واللاشعور عند شخصياته ؛ وخاصة أن كل كلام الشخصيات كان عبارة عن اعترافات متوالية تفصح فيها عن مكنونات قلوبها ، وكان ماسترز طموحاً فى ديوانه عندما أراد أن يجمع الموت والحياة فى وحدة موضوعية واحدة ؛ فهما فى نظره وجهان لعملة واحدة هى الوجود أو الكون . لم يكن اهتمامه مركزاً على مجتمع بعينه مرتهن بمرحلة زمنية محددة ، بل اتخذ من العلاقة العضوية بين الفرد والمجتمع وبين الحياة والموت خطاً دراميًّا ربط به أجزاء ديوانه ؛ مما جعله من العلامات البارزة فى تطور تراث الشعر الأمريكى .

٨٨ فيليس ماكجنلى 88 Phyllis McGinley

(١٩٠٥ - ....)

عرفت الأديبة الأمريكية فيليس ماكجنلى بريادتها فى مجالين : مجال الشعر الخفيف الذى يقترب من فن الزجل ، ومجال أدب الأطفال الذى لا يقبل عليه أدباء كثيرون لبعض الاعتبارات السيكلوجية والتجارية : فالأديب مطالب بأن يدرك تماماً المنهج الذى يفكر به الطفل حتى يصل إليه من المدخل الذى يمكن أن يفهمه ، وهذا إمكان لا يتوفر فى أى أديب ، أما من الناحية التجارية فجمهور الأطفال محدود من حيث عدم وجود إقبال منتظم على أعمال أدبية معينة ؛ ومن ثم لا يستطيع الناشر أن يحسب احتمالات الربح والخسارة ، ومع ذلك خاضت فيليس ماكجنلى هذا المجال بجرأة تحسد عليها ! هذا بالإضافة إلى نقدها الدائم لمجتمعها المعاصر فى أزجالها وأشعارها الخفيفة ، لكن نقدها لم يكن قاسياً أو عنيفاً أو مريراً ، بل كان زاخراً بروح الدعابة الرقيقة التى تلمس وتعرى كل مظاهر النفاق الاجتماعى التى عرفها القرن العشرون .

ولدت فيليس ماكجنلى فى مدينة أونتاريو بكندا ، هاجرت عائلتها إلى الولايات المتحدة منذ صباها المبكر حيث تلقت تعليمها فى كولورادو ، ثم أكملت دراستها العليا فى جامعتى يوتاه وكاليفورنيا . بدأت حياتها العملية بالتدريس فى المدارس الثانوية ؛ كما اشتغلت بالإعلان والدعاية ، وأخيراً بالصحافة . عندئذ اكتشفت أن مستقبل حياتها يمكن أن يعتمد على موهبتها فى كتابة الشعر الخفيف وقصص الأطفال - لم تعبأ بنظرة الناس إلى قيمة الزجل كنشاط شعرى لا يرقى إلى مستوى الأدب الكلاسيكى ، بل اعتبرت أن مهمتها هى إقناع القراء عملياً بالقيمة الراقية والمفيدة لهذا الفن . أصدرت على هذا الأساس أول ديوان زجلى لها بعنوان «على النقيض من ذلك» عام ١٩٣٤ ، وبه أصبحت رائدة الزجل فى الشعر الأمريكى ، وظلت تمارس هذا الفن من خلال عملها فى مجلة «النيويوركر» التى اعتبرت مدرسة قائمة بذاتها فى هذا الاتجاه . نجحت بالفعل فى اكتساب احترام القراء وتقديرهم ، بل إن الشاعر الإنجليزى الكبير و . هـ . أودن كان من المعجبين المتحمسين لها لدرجة أنه كتب

مقدمة ديوانها الجامع الذى صدر عام ١٩٦٠ بعنوان : «ثلاثة أضعاف» .

توالت أعمال فيليس ماكجنلى الزجلية منذ أول عمل لها عام ١٩٣٤ ، فنشرت «الأزواج صعبو المراس» ١٩٤١ ، و«أحجار بيت من زجاج» ١٩٤٦ ، و«أهالى المدينة» ١٩٤٨ ، و«من المحطة» ١٩٥١ ، و«عيد ميلاد سعيد ، وسنة جديدة سعيدة» ١٩٥٨ . حازت جائزة بوليتزر عندما صدر ديوانها الكبير «ثلاثة أضعاف» ١٩٦٠ ، الذى اختارت فيه معظم قصائدها التى كتبتها على مدى ثلاثة عقود ، أما بالنسبة لكتب الأطفال فقد كتبت قصصاً زاخرة بالتشويق والتسلية مثل «الحصان الذى يعيش فى الدور الثانى» ١٩٤٤ ، و«التوءم المخدوع» ١٩٥٢ ، و«سكر وتوابل» ١٩٦٠ ؛ كما كتبت سلسلة من المقالات التى شرحت فيها مضامينها الفكرية الأساس ، وجمعتها فى كتاب «مملكة القلب» ١٩٥٩ .

يفسر النقاد وقوف فيليس ماكجنلى فى هذا الميدان وحدها — بأن الأدباء لديهم حساسية معينة تمنعهم عن خوض مجال الشعر الخفيف حتى لا يتهمهم الناس بضحالة ثقافتهم ، وعلى الرغم من عدم وجود علاقة حقيقية بين الثقافة الضحلة والشعر الخفيف ، فإن هذا الإيحاء غالباً ما يمنع عن قيام مدرسة لها تلاميذ فى هذا المجال . لكن قد يكون لهذا الوضع المنعزل ميزة بالنسبة للأديب ؛ فهو يتمتع بالتفرد وحرية الحركة والابتكار ؛ لأنه ليس من التقاليد الراسخة ما يحجر على حريته ؛ لذلك استطاعت فيليس ماكجنلى أن تلقى بأضوائها الفاحصة فى كل اتجاه ، وعلى جميع زوايا المجتمع دون حرج أو حساسية : فرأينا فى قصائدها نادى القرية ، وكنيسة الإقليم ، وأطفال المدرسة ، وحفلة الكوكتيل التى يتجاذب فيها الحاضرون أطراف الحديث حول الأدب الذى لا يفقهون فيه شيئاً ! كذلك ركزت الشاعرة ضحكاتها الساخرة على كل مظاهر الحماقة والنفاق والرياء وادعاء المهارة غير العادية والإسراف فى العاطفة والتسلق الطبقى وتقليد الأرستقراطية .

من خصائص الزجل أو الشعر الخفيف أنه يعتمد على أسلوب سلس وواضح ومباشر حتى يصل إلى أكبر عدد ممكن من القراء ؛ لذلك تختفى منه الصور والرموز المعقدة غير المباشرة التى قد نجدها فى الشعر الكلاسيكى ؛ فالقارئ العادى لا يحتمل التأمل العميق المتأنى بحثاً وراء الدلالات والمعانى الدفينة ، بل يريد أن يلتقط مغزى القصيدة من أول وهلة ؛ لكى ينفعل بها انفعالاً تلقائياً وسريعاً ؛ فإذا أرادت فيليس أن تضحك من أحد الأنماط الاجتماعية فعليها أن تحوله فى ضربة فرشاة سريعة إلى لمحة كاريكاتيرية لكى تظهر فى الحال أوجه النقص الإنسانى التى فيه . وهى ليست ضد الأوزان التقليدية للشعر أو إثارة الأحاسيس الإنسانية المرهفة إذا ما كانت فى خدمة الهدف الذى كتبت القصيدة من أجله ، لكن الشعر الخفيف بصفة عامة يتعامل ، هو والعقل قبل تعامله مع العاطفة ؛ لأن روح الدعابة والكوميديا والفكاهة والسخرية من الأدوات التى يستخدمها العقل الإنسانى لتصحيح الأوضاع المقلوبة ، ولإعادة الأمور إلى نصابها .

ليس المقصود بالشعر الخفيف أن يحتوى على مضامين خفيفة ، بل على النقيض من ذلك تماماً : ففى إمكانه التعامل مع أخطر القضايا الفكرية بأسلوبه السلس الذى يمكن أن يصل إلى أبسط الناس ثقافة وعلماً ، بهذا يمتلك ميزة قد لا تكون للشعر الكلاسيكى : ففى قصيدة «اليوم التالى ليوم الأحد» تحلل فيليس ماكجنلى علاقة الإنسان بخالقه ، وكيف يقف الجميع سواسية أمامه فى خوف وخشية ؟ وكيف أن إيمان الإنسان بالله خالق الكون

يعد صمام الأمن الذى يمنع المجتمع الإنسانى من التحول إلى غابة زاخرة بالوحوش المفترسة .

يقول النقاد : إن فيليس ماكجنلى قد نجحت فى بلورة روح الإنسانية بكل بساطتها فى قصائدها ، ولم يمنعها الأسلوب الخفيف السريع أو الأوزان البسيطة القصيرة من أن تقوم بهذه المهمة الجليلة . وهذا يدل على أن خفة المعالجة الشعرية لا تعنى السطحية أو الضحالة أو التفاهة ؛ وإنما العبرة بالتوظيف الدرامى لأداة التوصيل ؛ حتى تصل الشحنة الفكرية والوجدانية إلى القارئ كما أرادها الشاعر . وهذا ما نجحت فيه فيليس ماكجنلى إلى حد كبير بحيث أعادت احترام الناس وتقديرهم لفنون الزجل أو الشعر الخفيف ؛ مما أغرى شاعراً كبيراً مثل أودن بأن يكتب لها مقدمة ديوانها ، ومما يدل على تلاشى الحدود بين ما يسمى بالشعر الكلاسيكي والشعر الخفيف .

* * *

89 Archibald Macleish — ٨٩ أرشيبالد ماكليش

(١٨٩٢ – ....)

أرشيبالد ماكليش من كتاب المسرح والشعراء الأمريكيين المعاصرين ، جمع بين المسرحية والقصيدة ، واستطاع أن يكتب مسرحيات شعرية فى عصر ساد فيه النثر على المسرح العالمى بصفة عامة ، وربما كان هذا هو السبب الحقيق فى أن يقتصر جمهور مسرحه على صفوة المثقفين فى أوروبا وأمريكا . لكنه حاز شهرة شعبية ضخمة وخاصة على مسارح برودواى عندما أخرج له الياكازان عام ١٩٥٨ مسرحية « ج . ب » الشعرية التى تتخذ من قصة أيوب النبى مضمونا لها مع إسقاطات أخلاقية معاصرة له .

وماكليش من الأدباء ذوى الخلفية الثقافية العريضة التى تمنحه وعيا حادا بكل كلمة يكتبها . وقد ساعدته هذه الخاصية على الانتقال من مرحلة الذاتية التى سيطرت على أعماله المبكرة إلى نضج الموضوعية التى تميزت به قصائده ومسرحياته التى تلت المرحلة الأولى .

ولد أرشيبالد ماكليش فى مدينة جلينكو بولاية إلينوى ، كانت حياته المبكرة مزيجا عجيبا من الخبرات والوظائف والثقافات ، درس القانون فى كل من جامعتى ييل وهارفارد ، ثم خدم فى القوات المسلحة الأمريكية فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، واشتغل بالقانون فى بوسطن بين عامى ١٩٢٠ و١٩٢٣ ، لكنه هجره إلى الأدب الذى بدأ به مستقبل حياته عندما نشر أول أعماله الشعرية « البرج العاجى » عام ١٩١٧ . عاش فى فرنسا منذ عام ١٩٢٣ خمس سنوات كتب خلالها « الزواج السعيد » ١٩٢٤ و « وعاء الأرض » ١٩٢٥ . ألف أيضا فى العام نفسه مسرحية بعنوان « نويودارى » ثم « طرقات فى ضوء القمر » ١٩٢٦ و « هاملت ا . ماكليش » ١٩٢٨ . وعندما عاد إلى الولايات المتحدة رأس تحرير مجلة « فورتشن » فى الفترة بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٨ ثم عمل أمينا لمكتبة الكونجرس فى أثناء الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ – ١٩٤٤) ومساعدا لوزير الخارجية الأمريكية فى عامى ١٩٤٤ و١٩٤٥ ، ثم أستاذا لعلم البلاغة والكلام فى جامعة هارفارد من عام ١٩٤٩ إلى

عام ١٩٦٢ . من أهم أعماله الشعرية والمسرحية « القاهر » ١٩٣٢ و « الفصل الخامس وقصائد أخرى » ١٩٤٨ و « أغان لحواء » ١٩٥٤ .

يبدو أن الحياة العريضة التى عاشها ماكليش اقتطعت جزءا كبيرا من التركيز الذى كان يمكن أن يقوم به فى مجال المسرح والشعر ، فقد استغرقته الحياة العامة لدرجة تجعل حياته الأدبية تبدو وكأنها كانت مجرد ممارسة لهواية محببة فى أوقات الفراغ . كان محبا لمعظم الأعمال التى قام بها ، ولم ينظر إليها على أنها مجرد ارتزاق يعينه على مواصلة كتاباته المسرحية والشعرية ، فالإنسان فى نظره يستطيع أن يخدم الإنسانية فى أى مجال يوجد فيه . بناء على هذا المبدأ انهمك بكل قواه فى المشاركة فى وضع دستور هيئة اليونسكو عندما اشتغل مساعدا لوزير الخارجية الأمريكية ، بل عمل أيضا رئيسا للهيئة نفسها . أثرت هذه الأنشطة المتعددة على نظرة النقاد إلى أدب ماكليش بحيث وضعوه فى مرتبة تالية لإنجازات معاصريه مثل ت . س . إليوت وإزرا باوند وروبرت لويل . فقد بدا الأدب أحد هذه الأنشطة التى لم يكرس لها حياته كلها ، لكن هذا لا يمنع عن إلقاء نظرة موضوعية على إنجازات ماكليش المسرحية والشعرية أو المسرحية الشعرية .

إن السمة الأساس التى تميز بها أدب ماكليش هى انتقاله تدريجيا من مرحلة التعبير الذاتى إلى مستوى التجسيد الموضوعى ، ومن أدب البرج العاجى الذى يجتر فيه الشاعر أحاسيسه الشخصية إلى الشعر الذى يسعى إلى احتواء الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها . ولعل أول ديوان له « البرج العاجى » ١٩١٧ يمثل المرحلة الأولى التى لم تستمر معه لفترة طويلة والتى بلغت قمتها فى « هاملت ا . ماكليش » ، ثم اندثرت تماما ليحل محلها الالتزام بالإنسانية ، والأدب الذى يسعى إلى الإنسان الأفضل كما صرح بذلك فى مقالاته التى نشرها عام ١٩٥٠ بعنوان « الشعر والرأى ».وطالما نادى ماكليش فى العشرينيات بأن الشعر هيكل مقدس لا يتأتى للسياسة والأمور العامة الجارية أن تدخل محرابه ، لكن ماكليش تغير كثيرا لدرجة أن النقاد وصفوا حياته وأدبه بأنها ظاهرة تحمل فى طياتها الثقافة والشعر والأكاديمية والخبرة بالحياة .

التطور الفنى لشعره :

تمثل « هاملت ا . ماكليش » الخصائص الفنية المميزة للمرحلة الأولى من شعر ماكليش ، فقد دفعت الذاتية المتضخمة للشاعر إلى استخدام الأساليب البلاغية الطنانة التى قد تخرج بشعره من مجال الفن إلى ميدان الخطابة المباشرة ! كان كل همه أن يركز على الأسلوب الأنيق والعرض المباشر لأفكاره ، لكن هذه الوسائل التقليدية لم تتح له فرصة تحقيق أية إضافة حقيقية إلى تراث الشعر الأمريكى المعاصر . وظل إحساسه بالضياع يطارده حتى وجد ذاته الشعرية فى المضامين القومية الكبيرة التى تشترك فيها قطاعات كبيرة من البشر ، كما فعل فى « القاهر » قصيدته الملحمية الطويلة التى اتخذ مضمونها من غزو المكسيك . اعتبر النقاد هذه القصيدة بمثابة إعلان عملى من ماكليش بهبوطه أخيرا من برجه العاجى الذى حد من حريته وانطلاقته .

فى عام ١٩٣٧ أعلن ماكليش فى خطاب أمام مؤتمر الأدباء الأمريكيين أنه فيما يختص بأشباح الفاشية التى تلوح فى أفق العالم فإن الكتاب الذين كرسوا أقلامهم للحرية هم أكثر الكتاب التزاما سواء برغبتهم أو بدونها ،

فالحرية هى أرقى أشكال الإلتزام الإنسانى . اعتبر النقاد ماكليش من أشد الأدباء الأمريكيين الليبراليين التزاما ، فقد كان فى منتهى القسوة والحسم فى مواجهته للكتّاب الذين يلتزمون أيديولوجية سياسية مفروضة عليهم من السلطات العليا ، فهذا هو الإلزام بعينه ، وفرق شاسع بين الإلزام الذى يفرض على المفكر الكاتب من خارجه وبين الإلتزام الذى ينبع من داخله بحكم الإقتناع الكامل بالمبادىء الإنسانية التى لا يختلف حولها اثنان يتميزان بالصدق مع الذات قبل الصدق مع الآخرين .

هذا من الناحية السياسية أما من الناحية الأدبية والفنية فكانت ليبرالية ماكليش تتجلى فى أوضح صورها : كان فى منتهى التسامح وسعة الصدر فى تقبل الآراء النقدية والفنية المعارضة لاتجاهاته فى الشعر والمسرح . وغالبا ما حكموا على شعره بالعجز عن خوض أعماق النفس البشرية ، وعلى مسرحياته الشعرية بخلوها من الصراع الدرامى الذى يجعلها تنبض بالحياة كما نجد فى مسرحيته « تلك الموسيقى التى غمرتنى فوق المياه » عام ١٩٥٣ التى وصفها النقاد بحق أنها مسرحية تصور حالة شعورية معينة أكثر من اعتمادها على الشخصيات والمواقف التقليدية . هذا على الرغم من أنها تبدو أكثر قيمة فنيا عندما تمثل على خشبة المسرح مما لو اقتصر الأمر على قراءتها ، لكن ماكليش لم يشعر بخيبة أمل من هجوم النقاد عليه ، بل اعتبره ظاهرة صحية خيرا من التجاهل التام لإنجازاته . وهذا أكبر دليل على ثقته بنفسه وبفنه ، ولا شك فقد مكنته حاسته الشعرية من أن يلتقط الإيقاعات والأوزان والألفاظ ذات التأثير الفعال فى موقعها من النص ككل .

لم يستطع ماكليش أن يفرض نفسه كشاعر إلا عندما حطم أسوار ذاته الضيقة وخرج إلى الحياة الرحبة ، وكانت النتيجة أن فازت قصيدته الطويلة « القاهر » بجائزة بوليتزر عام ١٩٣٢ . وعندما نشرت أشعاره الكاملة بين عامى ١٩١٧ و ١٩٥٢ حصل على جائزة بولنجن وجائزة الكتاب القومى . وبالرغم من هذه الاعترافات المتكررة بمكانته الشعرية – مازال مثار جدل كبير بين النقاد . قد يكون هذا الجدل محقا فيما يختص بمرحلته الأولى التى عبرت عن أحاسيسه الذاتية ، كما نجد فى قصيدة « إنجيل من أجل هذه الأرض » لكن بالنسبة للشكل والمضمون فى دواوينه المتتابعة ، وخاصة تلك التى صدرت فى فترة ما بين الحربين فمن الواضح أنه ينتمى إلى مدرسة الشعراء التصويريين أو الإيماجيين ، كما أن شعره يمثل مزيجا من روح ت . س . إليوت مع الهموم الاجتماعية والإنسانية والالتزام السياسى المرتبط بقضايا الديموقراطية والحرية الفردية نفسها : قال عنه الناقد إدموند ويلسون عام ١٩٢٧ :

« لقد توصل إلى أفضل الأساليب الشعرية التى لا يمكن أن تنفصل عن مضامينه الفكرية . نبغ فى القصيدة الغنائية . كما برع فى التمثيليات الإذاعية والتليفزيونية . وابتداء من كتابه « فن الشعر » ١٩٢٦ ومرورا بقصيدته « (لوحات) الفسيفساء من مدينة روكفلر » ١٩٣٣ وحتى « سر الحرية » ١٩٥٩ – فإن هذه الأعمال كلها تبلور النقطة الحرجة التى يلتقى فيها الشعر والسياسة ، وهى نقطة حرجة فعلا ، لأن الشعر يسعى دائما إلى المطلق والثابت على حين تموج بحار السياسة بتيارات شتى متقلبة تستدعى حلولا سريعة ومؤقتة . يعتمد الشعر بطبيعته على التأمل الهادئ الفلسفى العميق الذى يحيل العواطف البشرية الجياشة والمتقلبة إلى تجربة نفسية وجمالية ممتعة . أما السياسة فتهدف فى أحيان كثيرة إلى إثارة هذه العواطف ومضاعفة اشتعالها مما يقضى على فرص التأمل الفنى والجمالى .

وإن كان ماكليش قد وقع فى بعض الهنات الفنية فعذره فى ذلك أنه خاض فى مضامين حساسة وملحة نابعة من روح العصر ، بل أجبرته على النزول من برجه العاجى ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يتجاهل الحتميات الفنية والضرورات الشعرية التى يحتمها أدبه وفنه» .

وقد اعتبره الدارسون الأكاديميون أميرا لشعراء أمريكا لم يتوج رسميا . بلور فى شعره روح عصره بكل ما تحمله من قلق مدمر ، وحمية وطنية ، وحزن دفين ، وإيمان بالنفس وبالإنسان . وإن كان الناقد ستانلى كونتز قد قال عنه : إن فصاحته التى لا مثيل لها تفتقر إلى الكثير من التوتر الدرامى الخلاق ، فإن كليانث بروكس يؤكد أنه فى مجال التأمل المنطقى الواعى ، والخيال الفنى الجمالى – لا يوجد من ينافس ماكليش فى الأبيات التالية ، يقول ماكليش :

«آه من الليالى ! إنى أحذرك منها
فالليالى خطيرة . . خطيرة !
إنها زاخرة بالرياح المتقلبة الهوج
والأحلام التى تطفو بنا إلى شواطئ لا نعرفها
ياللتلك الليلة الباردة . . المتجمدة !
تبدو فى أفقها نجوم غريبة
فى حين تصرخ الأصوات المبهمة فى كبد السماء
وتلهج باسم لم نسمع عنه من قبل !

وهى النغمات الفلسفية والفنية التى استمعنا إليها نفسها بوضوح بعد ذلك عندما عرضت مسرحيته الشعرية «ج . ب» عام ١٩٥٨ ، وهذا يدل على اتّساق فكره ونظرته الواضحة المحددة إلى الكون والأحياء .

إنجازه المسرحى الشعرى :

يعتبر معظم النقاد مسرحية «ج . ب» لماكليش من أحسن المحاولات التى أثبتت قدرة المسرح الشعرى على الاستمرار فى عصرنا الذى ساد النثر معظم فنونه الأدبية ، وخصوصا إذا علمنا أن مضمونها الميتافيزيقى ليس سهلا على متفرج التسلية الذى تعود التردد على مسارح برودواى على سبيل تزجية وقت الفراغ . ومع ذلك فقد حققت مسرحية «ج . ب» نجاحا كبيرا على مسارح برودواى نفسها . يقارن جون جاسنر بين مسرحية الكاتب الإنجليزى كريستوفر فراى «أول مولود» ومسرحية «ج . ب» من حيث إنهما مسرحيتان شعريتان عرضتا فى العام نفسه (١٩٥٨) فيقول فى كتابه : «المسرح فى مفترق الطرق» :

لقد استقبلت حفلة الافتتاح الأولى لمسرحية أرشيبالد ماكليش بحماسة بالغة من النقاد والجمهور ، بل إن الصحافة كانت أكثر حماسة فى تحيتها للنص المطبوع ، ولا يمكن أن يكون هناك سر غامض حول الخلاف بين «ج . ب» وبين «أول مولود» لفراى . لقد خدم ماكليش ديناميكيات المنصة أو محركاتها الداخلية ، على حين انغمس فراى فى تيار الشعر الفيكتورى المرسل المتعب للمتفرج والقارئ . إن «أول مولود» مسرحية بطيئة مملة

غير متناسقة برغم مضمونها المثير الذى يدور حول تحرير أمة وصراعاتها المواكبة لهذا التحرير بما فى ذلك الصراع الذى تدور رحاه داخل موسى نفسه ».

نجحت مسرحية ماكليش لأنه أدرك – على النقيض من فراى – أن القوة الدرامية النهائية لأية مسرحية تكمن فى تطويرها الطبيعى والمنطقى بصرف النظر عن مقدار جمال الأسلوب كعنصر منفرد ، أو مقدار ما فى الصور من خيال أو ما فى الجو من شاعرية : طبق ماكليش هذه الحتميات الدرامية على « سفر أيوب » الذى فى العهد القديم من الإنجيل وبلور من خلاله القضايا الأخلاقية الرئيسة التى واكبت مصائب أيوب وكوارثه التى وقعت على رأس « ج . ب » وكانت القضية الأساسية قد تمثلت فى قدرة الإنسان على الصبر والتحمل والصفح مهما امتحنه الله ، ومهما جعله يمر بتجارب قاسية . وتبدو إجابة الله على صرخة « ج . ب » المطالبة بالعدالة الأرضية نوعا من تجسيد موقف الإنسان الحائر من الكون الصامت الغامض ، كما نجد فى الفقرة التالية من المسرحية :

«كواكب وثريات وأقفاص صماء
جياد صارخة وسط دوائر من الضياء
هذا الكون العجيب وسره الغامض ذو البهاء
به ما لا يمكن تخيله من قوة الأشياء ! » .

جسدت المسرحية الصراع بين الله والشيطان ، بين الخير والشر ، بين الحق والباطل وموقف الإنسان المتردد من هذا الصراع ، وإلى أى جانب ينحاز ؟ فمشكلته الأزلية أنه طبع على الخير والشر على حد سواء ، وبه من عناصر الشد والجذب بين العنصرين ما يمكن أن يمزقه لو أنه ظل بين شقى الرحى لمدة أطول من اللازم . ولعل الخلاص الوحيد للإنسان يتجسد فى النهاية التى وصلت إليها المسرحية ، والتى يستنتج فيها « ج . ب » وزوجته التى عادت إليه أن البشرية لا تستطيع أن تعتمد على العدالة الأرضية ، لأن العالم بطبيعته المادية الشرهة لا يحتمل وجود مثل هذه العدالة . لذلك يتحتم على الإنسان أن يعتمد أساسا على إنسانيته الخاصة به والكامنة داخله والتى تمنحه القدرة على الحب والعطاء . . إن هذه هى الوسيلة الفريدة التى يمكن بها البشرية أن تحصل على أكبر قدر ممكن من العدالة ، أما العدالة بمفهومها المطلق فليس لها وجود فى هذا العالم المادى الذى يخضع لكل المقاييس النسبية والمتغيرة .

من ناحية التكنيك المسرحى كان ماكليش فى أحيان كثيرة شاعرا أكثر منه كاتبا مسرحيا . قال بعض النقاد إن مجهوده لَجديرٌ بالثناء ، لأنه وجه موهبته الشعرية إلى المسرح ، بدا كما لو كان شاعرا طيلة الوقت على حين لم يكن كاتبا مسرحيا إلا فى جزء يسير من الوقت ، فقد وضع الحل الدرامى لمسرحية « ج . ب » عن طريق تحولات مختلفة غير درامية بحيث وضحت بالقرب من نهاية المسرحية فجوة كبيرة بين صوت الله وتغير موقف « ج . ب » الذى تحول بسرعة إلى موقف آخر دون مبرر درامى من داخل النص نفسه : فبعد أن يستسلم « ج . ب » لإرادة الله فى المنظر السابق على المنظر الأخير فإنه يخفف من استسلامه بالزعم من أنه يستطيع الصمود وحيدا ، وأنه لا يقدر على الاستمرار فى الحياة حتى لو خلت من العدالة المطلقة ، ولكنه يغير موقفه مرة

أخرى عندما تعود زوجته إليه بأن يعلن أن الخلاص الوحيد للإنسان لا يعتمد على استقلاله الذاتى وانفصاله عن بنى جنسه بقدر ما ينهض على الحب الإنسانى الذى يربط البشر جميعا برباط عضوى .

هناك مستويان لفهم المسرحية وتذوقها : الصراع بين الله والشيطان ، والدراما الشخصية لأيوب الأمريكى الحديث : فالصراع الدائر بين مستر زاس وبين نيكلز إنما هو إلى حد كبير العمود الفقرى للمواقف كلها التى تدور حول المصائب التى انهالت على رأس « ج . ب » ولكن زاس ونيكلز يحجبان « ج . ب » ويصبح العمود الفقرى أهم المواقف ذاتها برغم أنها تشكل الجسم الحى للمسرحية كلها . وإن كان ماكليش قد اهتم بالأبعاد الميتافيزيقية فى النص المكتوب فقد ركز الياكازان فى إخراجه للمسرحية على الحيوية والبعد الدرامى الملموس لشخصية « ج . ب » وأسرته ، كما اهتم أيضا بزخرفة العمود الفقرى وتطعيمه بالتفاصيل الفيزيقية ، لكن الابتعاد عن الروح الميتافيزيقى للنص جعل الحدث الرئيس ينتهى فى النصف الأول من المسرحية بحيث هبطت كل العناصر فى النصف الأخير من مستوى الدراما إلى المجادلة والتفسير . لقد استمر المعزون فى مناقشتهم بلا مبرر درامى ، وتحدث الصوت المقدس مهددا منذرا ، لكن بغير تأثير ، أما الخاتمة ، حينما أعلن « ج . ب » عن إيمانه الجديد الذى اكتسبه وعبر عن استسلامه لحياة الإنسانية والحب – فلم تتحقق دراميا بمعنى الكلمة .

أما شخصيات المسرحية فتنتمى – بحكم ميتافيزيقيتها – إلى الأنماط الأخلاقية أكثر من انطوائها تحت بند الشخصيات الواقعية التى تنبض بالحياة التقليدية . ومع هذا كانت المسرحية عملا عظيما من أعمال الخيال الشعرى والدرامى . أعادت إلى الأذهان أمجاد المسرح الشعرى فى أعقاب عصر النهضة . ومازال الشعر الذى قدمه ماكليش فى الحوار يسمو كثيرا على مستوى الحوار فى أكثر المسرحيات النثرية الأمريكية لدرجة أن وصف بعض النقاد الإنجليز مسرحية « ج . ب » بأنها تتمتع بما أسموه بالتعبير التراجيدى الذى اعتبروا غيابه نقصا خطيرا فى الواقعية التى سيطرت على المسرح النثرى . ومن الواضح أن « ج . ب » مسرحية أخلاقية بحيث تصبح مطالبتها بتقديم شخصيات مكتملة نوعا من فرض شىء على ماكليش لم يكن فى نيته أن يقدمه .

تميزت « ج . ب » باعتبارها مسرحية شعرية بغموض جوهرها ، وبالرمزية فى منهجها ، وبالإبهام الفنى الذى يترك المسرحية بغير حل قاطع ، لذلك يجب ألا نتوقع حلا لمشكلة الشر يمكن أن يرضى الناس ذوى المعتقدات المختلفة : فالفن الناضج يثير الأسئلة ولا يبحث عن حل لها ، ذلك لأن مضمونه يعتمد على رؤية الكاتب بالنسبة للكون ، وليس على مشكلة تقليدية تؤرق وجدانه ويبحث عن حل لها . كان الاختبار الحقيقى هو : هل كنا قد عانينا أية إستثارة عقلية أو نشوة روحية ؟ وهذا ما نجحت مسرحية « ج . ب » فى تحقيقه . لم يلتزم ماكليش بالمضمون التاريخى والدينى الذى استمد منه مادته الخام ، بل بذل كل ما فى وسعه لكى يعبر عن وعيه المعاصر بالإنسان الضائع فى كون لا يبالى به ولا يهتم بأمره ! فلا شك فى أن « ج . ب » إنسان أمريكى عادى وأنه قصد به أن يكون كذلك إلا أنه ينمو ويتضخم تحت ضربات سوء الطالع أو الشقاء ليصبح ممثلا للإنسانية على المستوى الرمزى والميتافيزيقى للمسرحية .

كانت مسرحية « ج . ب » الإضافة المسرحية الكبيرة التى أنجزها ماكليش فى مجال المسرح الأمريكى

المعاصر ، وبذلك أثبت جدارته فى المسرح ، كما أثبتها من قبل فى الشعر. ولاغروفى ذلك ، فإن الشاعر الذى يتمكن من روح فنه وجوهره يستطيع أن يمارس الأنواع الأخرى من الكتابة الأدبية إذا وجد فى نفسه ميلا إليها ، فالشعر ليس مجرد نظم للأبيات ، وتوظيف للقافية والوزن والصور . . إلخ ، لكنه روح الفنون كلها وجوهرها بصفة عامة ، وأى فنان لا يملك هذه الروح فسيظل فى مؤخرة التراث الإنسانى الخالد .

٩٠ برنارد مالامد | 90 Bernard Malamud

(١٩١٤ - ....)

برنارد مالامد روائى وكاتب قصة قصيرة وهو يهوديًا أكثر منه أمريكيا ، فقد حكم على كل أعماله القصصية بألا تخرج من الجيتو اليهودى الشهير ، وأحالها إلى نوع من الدعاية المباشرة لما تصور أنه القضية اليهودية على حين لا توجد قضية على الإطلاق ! فاليهود فى الولايات المتحدة – وإن كانوا أقلية – يتمتعون بنفوذ وسيطرة وقوة قل أن تتاح لأية أغلبية هناك ! فهم يتحكمون فى دوائر الكونجرس ومجالات الاقتصاد وأجهزة الإعلام ! يكفى أن تكون مصاير الاقتصاد بين أيديهم : أى أنهم يسيطرون على عصب الحياة نفسها ! هذا بالإضافة إلى الحرية الفردية التى يتمتع بها الفرد الأمريكى بحكم النظام الديموقراطى القائم والذى لا يفرق إطلاقا بين اليهودى وغير اليهودى . من هنا نستطيع القول بأن ما يسمى بالقضية اليهودية فى الولايات المتحدة قضية مختلقة أساسا اختلقها الأدباء اليهود فى أمريكا للإيحاء من طرف خفى للمواطن الأمريكى العادى بأن اليهودى ما زال مضطهدا حتى يرسبوا فى وجدانه عقدة الحرص على تجنب ما يسمونه بمعاداة السامية التى أكل عليها الدهر وشرب حتى يتمكن الفرد اليهودى من المزيد من السيطرة بحجة أنه مازال مضطهدا !

وقد تقوقع معظم أدباء أمريكا اليهود فيما يشبه الجيتو الذى اشتهر به اليهود على مر التاريخ وفى كل المدن التى عاشوا فيها : تمثلت هذه العزلة الفكرية والأدبية فى أعمال برنارد مالامد ، وصول بيلو ، وديلمور شوارتز ، وإيزاك ب . سنجر ، ودانيال فكس ، وفانى هيرست ، وما يكل جولد ، وإيزاك روزنفيلد ، و هـ . ج . كابلان ، وأوسكار تاركوف ، وليونيل تريلنج ، وبَنْ هيخت ، ولودفيج لويسون ، وإيب كاهان – كل هؤلاء الأدباء عاشوا بالعقلية اليهودية نفسها ولم يحاولوا الانفتاح على الحياة العريضة فى المجتمع الأمريكى ! وإذا كانت هناك مأساة فى مضامين أعمالهم فهى ليست مأساة شخصياتهم ، ولكنها مأساتهم حين عجزوا عن الخروج إلى المجتمع المعاصر الذى يؤمن إيمانا لا يقبل الشك بأن زمن التفرقة العنصرية والدينية قد انتهى ، وأن جميع

المواطنين متساوون فى الحقوق والواجبات .

قد يبرز هنا سؤال : كيف لكاتب مثل برنارد مالامد أن يبلغ هذه الشهرة العالمية العريضة على حين لم يعالج سوى مضامين تهمُّ يهود أمريكا وحدهم ؟ الإجابة على هذا السؤال تكمن فى سيطرة اليهود على وسائل الإعلام والنشر والدعاية فى الولايات المتحدة ! ونحن فى عصر يعيش ليل نهار على الغذاء الإعلامى المقدم من خلال الصحف والإذاعة والتليفزيون وغيرها من وسائل الانتشار ، وهى وسائل لا تهتم كثيرا بالتقييم الموضوعى للأعمال المطروحة للدراسة والتحليل ، ولم ينس النفوذ الصهيونى احتواء الهيئات التى تمنح الأدباء الجوائز المحلية أو العالمية نظرا للدعاية الضخمة التى تتبع منح الجائزة لأحد الأدباء اليهود ! لذلك ليس هناك محل للعجب والدهشة حين يمنح برنارد مالامد جائزة بوليتزر عام ١٩٦٧ ، ثم يعقبه صول بيلو ، فيحصل على جائزة نوبل عام ١٩٧٦ ! وقد أصبح من المعتاد بالنسبة لكثير من النقاد العالميين أن يربطوا اسم بيلو بمالامد على أساس أنهما أفضل من كتب فى الأدب اليهودى الأمريكى المعاصر ، وكأن الأدب اليهودى أصبح جزءا مستقلا تماما عن الأدب الأمريكى . يستمرئ النقاد المحاولة فيقارنون بينهما ويقولون : إن بيلو كان أديبا طليعيا وتجريبيا على حين يبدو مالامد تقليديا أكثر سواء فى أدواته الفنية أو فى مضامينه الفكرية ، لكن الوضع ليس بهذه السفسطة النقدية ، فكلاهما أديب يهودى قح من أم رأسه حتى أخمص قدميه ! وبدون هذه الصفة لا تقوم لها قائمة فى عالم الأدب ، فهى الأساس الذى أقامت عليه الدعاية الصهيونية شهرتهما العالمية .

اشتهر مالامد بتمكنه من أسلوبه النثرى الذى كتب به رواياته ، فقد أغرم بتطعيم لغته الإنجليزية بالإيقاعات والاستعارات والتراكيب التى جاء بها المهاجرون اليهود إلى أمريكا وعرفت بلغة اليديش التى يتكلمها اليهود فى معظم أنحاء العالم ، وهى صورة من اللغة الألمانية القديمة ، لكنها تطعمت بكلمات كثيرة استعارتها من لغات حديثة متعددة . يشكل هؤلاء المهاجرون اليهود أبطال مالامد وشخصياته كلها يهودية . ونادرا ما نجد شخصية غير ذلك . يحاول مالامد أن يستثير عطف القارئ على أبطاله ، فيظهرهم بمظهر الفقراء البسطاء الذين تغلب المرارة على حياتهم ، لكنهم فى الوقت نفسه لديهم درجة نادرة من الالتزام الأخلاقى ، والذكاء الفطرى ، وبعد النظر الذين يمكنهم من رؤية مالا يراه الآخرون ، بذلك يسعى مالامد إلى التفرقة بين اليهودى وغير اليهودى فى المجتمع الأمريكى ، ثم يشكو بعد ذلك من أن المجتمع هو الذى يفرض على اليهود العزلة ، لأنه يضطهدهم وإن كان الاضطهاد يتم بصورة فردية وغير مباشرة !

المضمون اليهودى البحت :

وإذا استعرضنا مضامين روايات مالامد فسنجد أنها سلسلة من الأفكار اليهودية التقليدية وقد تقمصت الشخصيات الواحدة بعد الأخرى ، فإذاكانت روايته الأولى « الطبيعى » ١٩٥٢ تختلف هى ورواياته التالية من حيث المضمون والشكل – فهى تدور حول قطاع من حياة لاعبى البيزبول المحترفين بعيدا عن الجيتو اليهودى ، إلا أنه يبدو أن الدوائر الصهيونية فى الولايات المتحدة قد اكتشفت روائيا جديدا يمكن أن يخدم أغراضها

السياسية الخفية بحيث جاءت روايته التالية « المساعد » ١٩٥٧ نموذجا للدعاية الأدبية لليهود ، وهو التيار الفكرى الذى تبلور فى مجموعته القصصية القصيرة « البرميل السحرى » ١٩٥٨ واستمر فيما بعد ، ليشكل السمة الأساس لأدبه .

يتبلور المضمون اليهودى البحت فى بطل مالامد الذى تضغط عليه الظروف الخارجية وتدفعه إلى النقطة التى يعتقد فيها أنه لا يجد ما يحثه على عمل الخير والثقة فى الآخرين ، ومع ذلك فإن مثاليته المفتعلة تجبره على تحويل دفة عواطفه بحيث يجد نفسه ما زال قادرا على ممارسة أحاسيس الحب والعطف والوفاء تجاه هؤلاء الذين لا يعرفون شيئا عن مثل هذه الأحاسيس ! فهو الإنسان المثالى الذى يعيش وسط حثالة البشر ! هذا ما يحدث فى رواية « المساعد » الذى نقابل فيها شابا إيطاليا من الرعاع نشأ فى ملجأ لـلأيتام ثم انضم بعد ذلك إلى عصابة ، واشترك فى هجوم على صاحب محل يهودى لم يكن يملك فى هذه الدنيا شروى نقير ! يصاب اليهودى الفقير إصابة بالغة . ويغلب التأثر على (المتشرد) الإيطالى فيهرع إلى مساعدة ضحيته ، بل ينهض بأعباء المحل بدلا منه بدون أن يكشف عن شخصيته الحقيقية . وفى نهاية الرواية يقع فى حب ابنة صاحب المحل ، ويعتنق اليهودية بعد أن أحس بالحنان الجارف الذى ينبع من هذه الأسرة .

هذه هى (الحدوتة) التى يمجد بها مالامد اليهود : فيها يبلور الحب المثالى الذى يطغى على حياتهم وكأنهم ليسوا من البشر ! فهم قادرون على احتواء الآخرين بسلاح الحب وحده ، لكن مالامد يتظاهر من حين لآخر بموضوعيته فى السرد ، وإخفاء تعاطفه مع شخصياته ، وهذه هى السمات المميزة لكل أعمال مالامد دون استثناء .

فى روايته الثالثة « حياة جديدة » ١٩٦٢ يتتبع شخصية ضائعة تبذل المستحيل لكى تبحث عن معنى جديد لحياتها . إنها شخصية سكير يحاول خلق حياة جديدة له . وقد وقع مالامد فى خطأ الوعظ الأخلاقى بسبب إلحاح الفكرة عليه . أما فى روايته الرابعة « المصلح » ١٩٦٧ فقد صور فيها مالامد الحياة المادية والروحية ليهودى كان أحد الضحايا الذين عانوا أشد المعاناة فى روسيا القيصرية المعادية للسامية ! ونظرت لـلإيحاءات السياسية والعنصرية التى تزخر بها الرواية عملت الدوائر الصهيونية فى أمريكا على أن يحصل مالامد على جائزة بوليتزر بسببها عام ١٩٦٧ .

يقول الناقد الأمريكى الفريد كازن فى دراسة عن روايات مالامد بعنوان « السحر والرعب » إن مالامد قد سعى جاهدا لكى يخرج من نطاق المضمون اليهودى المحلى إلى مجال الأدب الإنسانى الرحب بكل مطلقاته وتجريداته ، لذلك كان يلجأ دائما إلى الرمزية بدون ضرورة فنية تحتم ذلك ، فليست الرمزية هى الأداة الفنية الفريدة القادرة على الخروج بالأديب من نطاق المحلية إلى مجال العالمية ، فالعبرة برؤية الكاتب نفسه إلى مضمونه المعالج ، وعليه أن يحتوى هذا المضمون تماما وأن يخضعه لشكله الفنى . أما إذا استغرقه المضمون فإن عمله سيتحول إلى مجرد عرض له تنتهى قيمته بوصول المضمون إلى القارئ وهذا ما حدث فى معظم أعمال مالامد . يؤكد كازن أن الإضافة الحقيقية لمالامد تتمثل فى إدخاله عنصر (الحواديت) اليديشية فى الأدب الأمريكى المعاصر . هذا واضح فى رواية « المساعد » أو فى قصة « سمسار الزواج » التى تحكى « حدوتة » الطالب الذى

يدرس علوم الرابيين ، والذى ذهب للبحث عن زوجة عند سمسار الزواج !

يحدد كازن نوعيات الشخصيات التى نقابلها فى روايات مالامد فيقول : إنها لا تخرج عن نطاق الأنماط المدموغة بسمات محددة مثل صاحب المحل المريض البائس ، واللاجئ الذى يهرب إلى روما أو نيويورك متهما زملاءه اليهود بالقسوة ، والطالب الوحيد المنعزل الذى تنطق عيناه باللهفة إلى الحب ، والمثقف الأمريكى الذى يجد أنه من المستحيل الهرب من ماضيه اليهودى ، ولا تخرج مشاهد الروايات عن محل البقالة المتواضع ، أو الشارع الجانبى فى أيام الشتاء ، أو ملامح القسوة التى تبدو على وجه المدينة – كل هذا لكى يجسد مالامد ضياع اليهودى فيها وكأنه ما زال يعيش فى عصور الشتات ! فى قصة « الشفقة » يبلور مالامد نغمته الرئيسة السائدة فى كل أعماله ، فيقدم تجسيدا للحب الكبير الذى يحاط بالطرق المسدودة من كل جانب فالبطل رجل انتحر لكى يترك كل ممتلكاته إلى أرملة دأبت على رفض التجاوب مع أحاسيسه فى أثناء حياته .

لغة السرد الروائى :

ولكى يعبر مالامد عن هذه الأحاسيس الحادة – جعل لغة السرد موجزة ومركزة حتى تحمل شحنة الإحساس دفعة واحدة . لكن الحوار الحاد والموجز الذى كانت تتبادله الشخصيات عبر أساسا عن يأسها من الحياة وعدم قدرتها على مجاراتها أكثر من رفضها للقيم الروحية والفكرية النابعة من هذه الحياة . أما الحياة التى تحتويها هذه القصص والروايات فهى حياة داخلية نفسية روحية أكثر منها حياة خارجية اجتماعية مادية ، وبذلك تتحول شوارع المدينة والبيوت والمحال – إلى خلفيات تتحرك مع أفكار الشخصيات وآمالها ، ويكاد كل شىء يبدو خياليا وغير حقيقى إلى حد كبير ! وتبدو بعض القصص كأحلام أو كوابيس لا يمكن الإمساك بأية لمحة ملموسة فيها ! يعتبر ألفريد كازن هذا امتدادا للصوفية اليهودية القديمة التى كانت تؤمن بعدم وجود حواجز بين الحياة الميتافيزيقية والحياة الفيزيقية فالأرض فى نظرها قريبة جدا من السماء أو من الجحيم ، لذلك يتحول كل شىء حقيقى ملموس فى روايات مالامد إلى أطياف ورؤى لا تمت إلى عالم الحقيقة بصلة ؛ أدى هذا إلى الانتقال بمضمون الروايات من المفهوم الدينى إلى المفهوم السيريالى ، لكن هذا لا يؤثر على وضوح المدلول الكامن وراء الرمز كما نجد فى قصة « سيدة البحيرة » و «إنجيل ليفين » حيث تتردد النغمة السردية بين الغموض والسطحية والتفاهة ، لكنها لا تنسى الفكرة اليهودية أبدا !

يبدو مالامد فى أحسن حالاته فى القصص التى تتخلى عن الإدهاش ليحل محله الإحساس الذى يعجز الإنسان عن السيطرة عليه فى كثير من الأحيان . فى قصة « القرض » يذهب زوج إلى صديقه القديم الذى يمتلك مخبزا طالبا منه قرضا لكى يقيم شاهدا حجريا على قبر زوجته ، لكن زوجة الصديق – وهى الزوجة الثانية له – تصر على رفضها إقراضه المبلغ المطلوب ، وتنتهى القصة بوقوع الزوجة فى غرام الأرمل وتهجر زوجها ، لكى تعيش معه الى الأبد ! لا يعتمد مالامد فى هذا على التفاصيل الواقعية ، بل يدمج شخصياته فى جو أشبه بالحلم الأثيرى ، كما نجد أيضا فى قصته « سمسار الزواج » الذى يذهب إليه الطالب الرابى لكى يتزوج فيقع فى غرام ابنته عند مجرد رؤيته لصورة فوتوغرافية لها ! فى نهاية القصة تتجسد الأجواء الغامضة التى تجمع الحياة

والموت فى لحظة واحدة بحيث يترك القارئ منطق الواقع إلى دنيا الحلم التى لا تخضع لأى منطق متعارف عليه ! فلا يتبقى فى ذهنه من القصة سوى أطياف وأشباح لا تقنعنا بوجودها الفعلى المادى .

يقول الناقد الأمريكى ستانلى إدجار هيمان فى تحليل له لرواية مالامد الثالثة « حياة جديدة » إن الخلفية المكانية تؤدى دورا كبيرا فى حياة الإنسان لدرجة أنها تتحول إلى جزء عضوى منها ، لذلك إذا أراد الإنسان أن يبدأ حياة جديدة فعليه أن ينزح إلى مكان جديد تماما ، لأن الإرتباطات القديمة غالبا ما تعجزه عن أن يبدأ من جديد ! تدور الرواية حول شاب يهودى كالعادة يدعى ليفين يبلغ من العمر ثلاثين عاما ، كان فاشلا فى كل شىء مد إليه يده ! يقرر مغادرة نيويورك إلى كلية كاسكاديا على الساحل الغربى ، ليقوم بتدريس اللغة الإنجليزية بها . تمتد أحداث الرواية لتغطى سنة كاملة زاخرة بالتجارب المتنوعة ، وفى نهايتها يُطرد ليفين وتسوء سمعته ، فيقرر الرحيل إلى سان فرانسيسكو بعد أن استحوذ على غنيمته المكونة من عربة هدسون نصف العمر ، وزوجة رئيس القسم الذى كان يعمل به ، ومعها طفلاها اللذان تبنّتهما ، على حين يكمن طفل ليفين نفسه فى أحشائها !

يعلق هيمان على الرواية فيقول : إنها تمثل أسطورة التوبة والميلاد الجديد ، وله الحق فى هذا ، لأن مالامد يحشدها بكل هذه الإيحاءات حتى يحيط بطله اليهودى بكل الهالات الممكنة . يتمثل الخط الدرامى الرئيس فى التطور المستمر الذى يقع لليفين بحيث يتحول إلى قديس فى نهاية الرواية على حين يبدو الجميع من حوله وكأنهم مجرد حيوانات ! ويبالغ مالامد فى صهيونيته لدرجة أنه يصرخ بأن كل العلاقات الجنسية غير الشرعية التى أنشأها ليفين مع نساء الآخرين علاقات تبلغ مرتبة القداسة ، لأنها تبلور البوتقة التى انصهرت فيها روح بطله ، فتبدأ الرواية بجو ينضح بالجنس والعشق الجسدى ، وتنتهى بالحب الروحى الذى يحيل الكون إلى وحدة متكاملة ! بين البداية والنهاية يستخدم مالامد بعض الحيل الكوميدية والتهكمية لإضفاء بعض الواقعية على شخصية بطله ، لكى تقترب أكثر من وجدان القارئ ويقتنع بها بسهولة : فالرواية عبارة عن سلسلة المواقف التى يمر بها البطل ، مع محاولة المؤلف لكى يربط نسيجها عن طريق انعكاس الأحداث على بعض ، لكن من الواضح أن الرواية تنطوى على كثير من الافتعال والتطويل الذى لا طائل من ورائه . فالبداية بطيئة ومملة ، ونصف الرواية يحدث تقريبا قبل أن تبدأ بالفعل ، وتحتوى الحبكة على كثير من العبث والسخف ، وينزل السرد الروائى فى أجزاء كثيرة إلى مستوى التقرير المباشر ، ولا شك أن هذه الأخطاء الفنية تعود إلى المضمون الفكرى الذى سيطر على تفكير مالامد فى كل أعماله ، فلم يستطع أن ينسى يهوديته قط ، ولذلك كانت إضافته إلى التراث اليهودى أساسا وليست إلى التراث الأدبى الإنسانى !

٩١ كارسون مكالرز — 91 Carson McCullers

(١٩١٧ - ١٩٦٧).

كارسون مكالرز روائية أمريكية معاصرة ، اقتصرت رواياتها وقصصها القصيرة على تجسيد عالم الطفولة والصبا والمراهقة . بهذا تعد امتدادا حديثا لأبطال مارك توين الصبية من أمثال توم سوير وهاكلبرى فن ولكن على مستوى سيكلوجى أكثر تعقيدا يتمشى مع روح العصر. فعالمها الروائى زاخر بآلام المراهقين وآمالهم مع مسحة عامة من البراءة والنقاء والسذاجة . وقد ساعدها أسلوبها النثرى السلس فى التعبير عن الجوانب المتعددة لهذا العالم . وإذا كانت مغامرات صبية مارك توين تتمثل فى الهروب والتنقل من بلد لآخر ، ومن ولاية لأخرى لاكتساب المعرفة والخبرة من الاحتكاك بالآخرين الذين يكبرونهم فى السن – فإن أبطال كارسون مكالرز يخوضون مغامرات نفسية فى داخلهم أكثر منها مغامرات سياحية ، فقد انتقل الصراع من الخارج على مستوى المجتمع المعاصر إلى الصراع فى الداخل على مستوى الحياة السيكلوجية الخاصة بالإنسان .

هناك خاصية فى أدب كارسون مكالرز وهى أنها تمثل روح الجنوب الأمريكى بكل مقوماته النفسية والاجتماعية . وقصصها مغرقة فى الروح المحلية السارية فى وجدان الشخصيات الساذجة والبريئة والطفولية التى عرف بها الجنوب الأمريكى وذلك بدرجة تفوق ما نقابله فى روايات مارك توين ووليام فوكنر ، لكن إغراق كارسون مكالرز فى الروح المحلية أدى بها إلى فقدانها القدرة على الخروج إلى المجال العالمى الرحب ، فلا يمكن القارئ أن يتذوق أعمالها إلا إذا عاش الحياة التى عاشتها نفسها تقريبا ! فهناك من التلميحات والتعبيرات والإشارات والإيحاءات ما لا يمكن استيعابه بدون الاطلاع الواسع على الظروف الاجتماعية والنفسية الملازمة للحياة فى الجنوب . لا ينطبق هذا على الأجانب فقط بل أيضا على الأمريكيين أنفسهم . بمعنى أنه من الصعب على الأمريكى الذى يقطن بالشمال – وليس لديه خبرة بالجنوب – أن يتذوق قصص كارسون مكالرز ورواياتها .

وأكبر دليل على هذا الكاتب المسرحى إدوارد آلبى : فعلى الرغم من خبرته فى التأليف المسرحى والإبداع الأدبى فإنه فشل فى إعداده المسرحى لرواية كارسون مكالرز « موال المقهى الحزين » التى كتبتها عام ١٩٥١ : فالرواية لا تحتوى على حوار بمعنى الكلمة ، بل تعتمد أساسا على السرد والوصف والتحليل ، ولذلك قام آلبى بكتابة كل الحوار من عنده ! ونظرا لأنه ينتمى إلى الشمال ، ولا يملك الإحساس باللهجات المتداولة فى الجنوب – شأنه فى ذلك شأن معظم الشماليين – فقد كتب حوارا لا يمت لروح الرواية بصلة . كانت النتيجة أن سقط إعداده المسرحى للرواية ضحية للانفصام بين السرد الروائى والحوار المسرحى . فإذا كان الحب هو العاطفة المحورية التى تدور حولها الرواية فقد أصبحت الكراهية هى مركز الدائرة بالنسبة للمسرحية ! يعلق الناقد ريتشارد كوستيلانيتز على هذا بقوله : إن آلبى عزف نغمات وجمـلا موسيقية لا تنبع روحها من التناسق اللحنى الذى فى رواية كارسون مكالرز .

من أعماق الجنوب :

ولدت كارسون مكالرز فى مدينة كولمبس بولاية جورجيا . تشبعت بيئتها التى جعلتها تنظر إلى الحياة بعينى طفل ، مثلها فى ذلك مثل أبطال مارك توين الصبية ، وسذج فوكنر ، فقد قدمت مكالرز فتيات صغيرات وصبية سذجا لا يرون فى الحياة أى تعقيد . ويبدو أن هذه هى السمة المميزة لكل الإنتاج الأدبى فى الجنوب الأمريكى . وعلى الرغم من أن مكالرز أكملت تعليمها فى نيويورك فإن المدينة الكبيرة لم تترك أية بصمات على أدبها ، لأنها لم تتخلص مطلقا من جذورها الجنوبية التى نضحت على رواياتها « القلب صائد وحيد » ١٩٤٠ ، و « انعكاسات على عين ذهبية » ١٩٤١ ، و « شاهد حفل الزفاف » ١٩٤٦ التى تم إعدادها للمسرح عام ١٩٥١ . هذه الرواية الأخيرة يعتبرها النقاد نموذجا لفن مكالرز الروائى ، ولتصويرها حياة المراهقة الزاخرة بالألم والعذاب ، وما تبعها من اضطرابات سيكلوجية تؤثر على تشكيل الشخصيات . استمر الخط نفسه بعد ذلك فى رواية « موال المقهى الحزين » ١٩٥١ و « حلو كالمخلل ونظيف كالخنزير » ١٩٦٤ .

اتفق النقاد على أن مكالرز تعد الروائية الأولى فى أمريكا فى تصويرها لحياة الأطفال والصبية بإقناع فنى قل أن يوجد له نظير . لا يعنى هذا أن رواياتها غير ناضجة ، فقد كتبت لكى يقرأها الكبار أصلا . وهذا واضح فى أسلوبها النثرى والسردى المتأنق الذى يبلغ حد الاحتراف المبالغ فيه فى بعض الأحيان ! لا ينفى هذا أن أرضيتها الفنية والفكرية لم تخرج عن نطاق العالم الطفولى للبشر ، وأن قصصها تدور حول موضوعات عادية جدا ، لكنها لا تنسى بلورة تأثير هذه الموضوعات العادية على النفس البشرية : ففى نظرها أن حياة الإنسان اليومية عبارة عن مرآة تعكس فى صدق كل ما يقابلها بصرف النظر عن نوعيته ومدى أهميته ، فالنفس البشرية هى محور اهتمام الروائى ، ولذلك فأثر الحياة عليها أهم من الحياة ذاتها . وضح هذا فى منهجها الروائى منذ البداية عندما تقول فى مطلع رواية : « موال المقهى الحزين » للتدليل على نوعية الأحداث التى سنقابلها بعد ذلك : « إنك إذا سرت بطول الشارع الرئيسى بعد ظهر يوم من أيام أغسطس فلن تجد شيئا حقيقيا يمكن أن يشغلك على الإطلاق » . والمنهج نفسه نجده فى افتتاحية روايتها القصيرة : « انعكاسات على عين ذهبية » عندما تقول : « لاشك أن أية

وظيفة عسكرية فى وقت السلم هى الملل والكآبة واللاشىء بعينه».

من الطبيعى للموضوعات العادية أن تؤدى إلى أحداث عادية ، لكن ما يحدث فى روايات مكالرز على النقيض من ذلك تماما ، فهى زاخرة بأحداث دامية ، وجرائم بشعة ، وصراعات رهيبة ، ووحشية لا حدود لها ! فعلى الرغم من أن شخصياتها تحمل داخلها قلوب أطفال فإن العالم الذى تعيش فيه عالم معقد بحيث يصعب التنبؤ بما سيحدث فى اللحظة التالية . لذلك يمكن أن يكون البؤس والعذاب نتيجة طبيعية لأحداث ومواقف لا تحمل فى طياتها أية بوادر مأسوية . ولعل الجانب المأسوى يكمن فى شخصياتها أساسا ، فهى شخصيات تثير الرعب والشفقة فى آن واحد بسبب تكوينها العقلى والجسدى الشاذ . وهذا يدفعها إلى الفشل فى الانتماء إلى مجتمع البشر العادى ؛ وبسبب فقدانها للقدرة على الاتصال بالآخرين فإنها تعيش فى عزلة قاتلة تتجسد دراميا وفنيا فى الشذوذ الذى يميز سلوكها وتفكيرها .

والمأساة لا تكمن فى الطفولة التى تميز شخصيات مكالرز ، فالطفولة حرية وانطلاق وبراءة وصفاء ، لكنها فى روايات مكالرز تتحول إلى نوع من الطفولة غير الناضجة : أى المرحلة الحرجة المعلقة بين الطفولة والنضج والتى لا يتمتع فيها الإنسان بميزات أية مرحلة منها . وهذا ما ينطبق على شخصية فرانكى فى رواية « شاهد حفل الزفاف » وميك فى رواية « القلب صائد وحيد » وهى أطول روايات مكالرز على الإطلاق ، إذ إن رواياتها تتميز عادة بالقصر والإيجاز . وعنوان هذه الرواية بالذات يصلح ليكون عنوانا للإنتاج الروائى لمكالرز بصفة عامة لأنه يمثل النغمة الأساس التى تسرى فى رواياتها ، فأكبر مأساه تواجه الإنسان فى هذه الحياة هى الإحساس بوحدته وعزلته وعدم قدرته على الاتصال بالآخرين والانفتاح على عالمهم .

ولعل الشذوذ الفكرى يتمثل فى السذاجة العقلية التى تسيطر على تفكير شخص ناضج ، كما نجد فى شخصية الجندى إيلجى وليامز فى رواية « انعكاسات على عين ذهبية » وربما يتجسد الشذوذ فى مرض جسدى يجبر الشخصية على الانطواء والعزلة ، كما نجد فى شخصية أليسون فى الرواية نفسها . قد يتمثل الشذوذ والغرابة فى عدم الخبرة بالسلوك الاجتماعى السليم ، كما فى شخصية الملازم العجوز المنطوى على نفسه وايتتشيك فى الرواية نفسها أيضا ، أو ربما كان مجرد شذوذ فردى ملازم للشخصية ، كما فى العمة إميليا فى رواية «موال المقهى الحزين» .

عزلة الإنسان فى الكون :

لعل رواية « شاهد حفل الزفاف » هى أكثر روايات مكالرز تجسيدا لعزلة الإنسان فى الكون ، وحنينه الجارف إلى طفولته الذاهبة والمصحوب بالأسى الدفين . هذه العزلة ليست مكانية فقط ولكنها زمنية أيضا . وهى تتجسد أوضح ما تكون فى الشخصية المحورية فرانكى التى لا تزيد فى العمر على اثنى عشر عاما والتى تقول عنها المؤلفة : «كان ذلك فى الصيف عندما تذكرت أنها لم تشهد حفلات زفاف منذ أمد بعيد . لم تكن تشغل وقت فراغها على الإطلاق ، ولم تنضم إلى أى ناد ، ولم تكتسب أية عضوية فى هذا العالم ، لقد أصبحت فرانكى شخصية ضائعة ليس لها هواية سوى السير فى الطرقات لعله يقتل الوقت الذى لا يريد أن يمر . ومع ذلك

كان الخوف من شيء لا تعرفه يسيطر على تفكيرها وسلوكها ».

ولكى تتخلص فرانكى من هذا الضياع فإنها تقرر أن تفعل شيئا ما . تقرر أن تقوم بدور شاهد حفل زفاف أخيها ، وأن تصطحب (العريس)والعروس . وبالرغم من تفاهة المهمة فإنها تفشل فيها أيضا . وعندما تدرك عدم قدرتها على القيام بأتفه المهام فإن تهرب من المنزل ، لكن الشرطة تتعقبها وتمنعها عن القيام بهذه المهمة أيضا قبل أن تذهب بعيدا . عندئذ تدرك جيدا أنها لن تستطيع الفكاك من سجنها الذى هو حياتها ، وتصبح حياتها تجسيدا حيا للملل والأسى والأسف لدرجة أنها تفضل أن تودع سجناً حقيقيا حيث تستطيع أن تضرب رأسها بالحائط ، وتعيش على أمل الخروج منه ، عن وجودها فى سجن يحيط بها أينما ذهبت ، ويمنعها عن أن ترى الحياة على حقيقتها . لقد أصبح العالم بعيدا عنها تماما وضاعت من أمامها كل الطرق المحتملة للوصول إليه . لم يعد لديها عمل سوى اجترار يأسها وأسفها على الوجود الذى لم يتحقق .

وفكرة السجن الذى لا يراه الإنسان لكنه يشعر به فى كل خطوة يخطوها ، لأنه يحيط به من كل جانب — تطارد مكالرز فى كل كتاباتها . وهى لا تحتج ضد هذا الوضع أو ترفضه لاعتقادها الجازم أن احتجاجها لن يقدم ولن يؤخر . لكنها تجسد موقف الإنسان وحيرته أمام هذا القدر الذى لا فكاك منه . ولعل أنضج ما فى روايات مكالرز أنها لا تُبدى رأيا خاصا ، بل تترك الأحداث والمواقف والشخصيات تبلور الفكرة ، فإنها تترك للقارئ فرصة الاستجابة والتأثر والتحليل . ويساعد القارئ على هذه المهمة سلاسة نثرها الذى يتدفق بلا عوائق أو عقبات . وذلك بالإضافة إلى رقة مكالرز وحساسيتها الفائقة فى تشريحها للأوهام التى يقتات عليها البشر ، فهى لا ترفض الإنسان ولا تحتج على الوهم ، لأنها تكتفى بتحليل العلاقة الخفية والخطيرة بينهما . لعل هذه الرؤية الفكرية والنفسية تتضح أكثر من رواية « انعكاسات على عين ذهبية » التى تصف فيها المؤلفة فارسا فوق ظهر حصان جامح فتقول : « لقد تخلص الفارس أخيرا من إحساس الرعب الذى يطارده أينما حل ، ثم غاص فى أوهام الماضى التى جعلت منه متصوفا يشعر أنه والكون أصبحا وحدة واحدة لا تقبل الانفصام ، تشبث بلجام الحصان المنطلق ، وانطلقت ابتسامة النشوة العارمة من فمه الملطخ بالدماء ».

فى هذه الصورة الدرامية يتجسد هروب الإنسان من سجنه الوهمى بحثا عن السعادة والنشوة . وعلى الرغم من أن العملية لا تعدو هروبا من وهم إلى آخر فإن مجرد الحركة توحى للإنسان بأنه يفعل شيئا يحدث به ثغرة فى جدران سجنه الذى يطارده ويحيط به أينما حل . قد يتهم النقاد كارسون مكالرز بإشاعتها روح الكآبة والتشاؤم من مصير الإنسان فى هذا الكون ، لكن ما يشفع لها فعلا أنها صادقة فنيا وفكريا ، فإحساس الحزن الأصيل يطهر النفس البشرية من كثير من أدرانها فى حين يحول التفاؤل المزيف الوجود إلى حياة سطحية لا حدود لتفاهتها . وقد تمكنت كارسون مكالرز من التفادى من هذه التفاهة وصولا إلى المنابع الحقيقية لأحاسيس النفس البشرية وأوهامها .

٩٢ هـ . ل . منكن — 92 H. L. Mencken

(١٨٨٠ – ١٩٥٦)

هنرى لويس منكن أو هـ . ل . منكن من المفكرين والنقاد الأمريكيين الذين أثاروا زوابع كثيرة فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن : فقد أدلى بدلوه فى مجالات عدة يأتى فيها الأدب والمسرح على رأس القائمة ، ثم السياسة والاقتصاد والدين والاجتماع . ويبدو أنه آلى على نفسه أن يعيد النظر فى الآراء والأفكار التى يعتنقها الناس بلا مناقشة أو تحليل ! هذا هو الدور الذى قام به المفكرون على مر العصور وفى مختلف البلاد . لكن منكن تطرف فيه إلى الحد الذى كان يبدو فيه وكأنه يسعى إلى اكتساب عداوات الآخرين كهدف فى ذاتها ، وربما قامت شهرته أساسا على الضجة التى كان يثيرها فى مختلف المجالات من حين لآخر : فقد كان من أتباع مذهب « خالف تعرف ! » إلى حد كبير . ومع ذلك كانت كتاباته بمثابة ظاهرة صحية ، لأنها كانت بالمرصاد لأية شبهة ركود أو تحجر فى المجال الثقافى والفكرى ، كانت له نظرات فاحصة فى الفن ، والأدب ، والسياسة ، والاقتصاد ، والاجتماع ، منها مثلا : أن الأدب لا يمكن أن ينفصل بمعايير خاصة به عن المجتمع ، لأنه أحد الأنشطة الإنسانية من أجل حياة أفضل . أدت هذه النظرة إلى تركيزه على القيمة النقدية الاجتماعية فى الأدب أكثر من اهتمامه بقيمته الفنية الجمالية ، من هنا كان إعجابه ببرنارد شو ، وثيودور درايزر ، وسنكلير لويس ، ورنج لاردنر .

ولد هـ . ل . منكن فى مدينة باليتمور بولاية ميرلاند . بدأ حياته العملية بالعمل الصحفى ، فاشتغل محررا بعدة مجلات حتى وصل إلى منصب رئيس التحرير . وقد أثرت عليه الصحافة بحيث نظر إلى كل الأعمال الأدبية من خلال قيمتها الصحفية . فالأدب عنده نوع من الصحافة الراقية التى تحارب التقاليد الجامدة والأفكار البالية والقوالب القديمة سواء على المستوى السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى . والأدب الذى لا يقوم بهذه المهمة الاجتماعية الحيوية أدب متخلف يقوم بمهمة عكسية تهدف إلى ترسيخ مثل هذه التقاليد والأفكار البالية . انجرف

منكن فى هذا التيار الفوضوى لدرجة أنه من النادر أن نجد فكرة واحدة لم يهاجمها . حتى القيم التى اصطلح الناس على احترامها على مر العصور مثل الدين والديموقراطية والحرية لم تسلم من هجومه . كان محيرا فى مثل هذا الهجوم ، لأنه كان ضد الإلحاد والديكتاتورية والإرهاب فى الوقت نفسه ، ويبدو أنه ركز مهمته فى تفتيح أذهان الناس حتى لا يقبلوا أى فكرة أو مبدأ إلا عن اقتناع شخصى ومنطق بها ، فالشعوب المتخلفة فى نظره هى التى تأخذ كل شىء على علاته .

لم يعتمد منكن على مقالاته وأبحاثه فقط فى الترويج لآرائه ، بل قام بدراسة أعمال وكتابات الأدباء والمفكرين الذين يعتنقون الأفكار نفسها ، وقدمها لجمهور القراء كدليل حى على صواب ما ينادى به : من هنا كان كتاب « جورج برناردشو : دراسة لمسرحياته » ١٩٠٥ أول دراسة تحليلية تصدر عن الكاتب المسرحى الشهير . لم يقتصر نشاطه على تقديم الأدباء الأجانب ، بل ركز الأضواء على الكتاب الأمريكيين الذين نادوا بإيمانهم بالتطور فى كل صوره ، وهى النظرية التى برزت فى كتبه المتتالية : « فلسفة فردريك نيتشه » ١٩٠٨ الذى اعترف باعتناق فلسفة القوة والتطور ، ثم كتاب « المساخر » ١٩١٦ و « دفاعا عن المرأة » ١٩١٧ ، و « كتاب الفضائح » ١٩١٧ ، و « بحث عن الآلهة » ١٩٣٠ ، و « بحث عن الحق والباطل » ١٩٣٤ . لم تسلم الديموقراطية من هجومه فى كتابه « ملاحظات على الديموقراطية » ١٩٢٦ . وقد جمع كل آرائه ومقالاته فى سلسلة من ستة كتب من عام ١٩١٩ إلى ١٩٢٧ بعنوان « اتجاهات منحازة » وواضح فيها أن الانحياز كان لكل ما هو جديد وغريب وثورى ومتطرف ، كما كتب سيرته الذاتية فى ثلاثة أجزاء : « الأيام السعيدة » ١٩٤٠ ، و « أيام الصحافة » ١٩٤١ ، و « أيام الشك » ١٩٤٣ .

لم يكن منكن من النقاد الذين يعتد بهم فى مجال النقد الفنى والتذوق الجمالى على الرغم من تأثيره على المضامين التى كتب عنها بعض أدباء عصره ، كان الأدب فى نظره مجرد وسيلة إلى غاية اجتماعية أو سياسية مما جعله يشتط فى آرائه النقدية التى خرجت عن جادة الصواب ، وأظهرته بمظهر ضيق الأفق أى المظهر الذى كرس حياته لمهاجمته فى كل صوره ، فمثلا قال : إن الشعر عبارة عن لعبة من الأكاذيب المتحجرة المتخلفة . ووقع فى محظور المفهوم القديم للأدب والذى يقول : إن الأدب لا يصلح للمنفعة والجمال فى الوقت نفسه . فإما للمنفعة وإما للجمال . كانت نظرته الضيقة تلك سببا فى ارتباطه بأنشطة اجتماعية قد تؤثر فى الأدب ولكنها ليست الأدب ذاته . ويبدو أن منكن كان نتاجا طبيعيا لمرحلة العشرينيات الثائرة القلقة المضطربة التى كانت فترة البحث عن الذات بالنسبة للأمريكيين . وخاصة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى التى أثبتت أن القيم التقليدية التى اعتنقتها الحضارة الغربية لم تمنع قيام حرب مدمرة اصطلى بنارها العالم كله ، ومن ثم يمكن أن تؤدى إلى حرب أخرى أشد فظاعة إذا استمرت فى الرسوخ والفاعلية .

كان منكن من أشد الكتاب والمفكرين ثورية فى البحث عن الذات الأمريكية التى ظلت تابعة للحضارة الأوربية منذ هاجر المؤسسون إلى القارة الأمريكية لاستعمارها . وقد شارك برنارد شو الآيرلندى فى كراهيته لكل ما هو إنجليزى ، وبذل أقصى ما فى وسعه لكى يفرق بين الشخصية الإنجليزية والشخصية الأمريكية من خلال إبراز الفروق بين الأسلوب الذى يتهجى وينطق به البريطانيون باللغة الإنجليزية والأسلوب الذى يتكلم به

الأمريكيون اللغة نفسها ! كان كتابه « اللغة الأمريكية » بمثابة ثورة فكرية فى هذا المجال ، وأعيد طبعه ثلاث مرات ١٩٢١ ، ١٩٢٣ ، ١٩٣٦ وفى كل طبعة كان ينقحه ويضيف إليه اقتراحات وتحليلات جديدة ، وانهالت عليه آلاف الخطابات من القراء ، كل يدلى برأيه ويوجهه نظر جديدة . كان معظمها اقتراحات إيجابية استفاد منها منكن بحيث قام بتكبير الطبعة الرابعة ثم ظهرت فى ثلاثة أجزاء بعد ذلك . كان الجزء الثانى عام ١٩٤٥ بعنوان « الملحق الأول » والثانى « الملحق الثانى » ١٩٤٨ .

أما ماتبقى من منكم للتاريخ فإن كتبه تشكل مرآة لعصره وخاصة فترة العشرينيات والثلاثينيات الملتهبة ، ولكنه ليس مفكرا لكل العصور ، فقد دافع عن حقوق المرأة ، وحتمية التطور ، وفلسفة القوة من خلال مفهوم عصره فقط ، أثر بدون شك على الأفكار التى جسدها الأدباء فى أعمالهم فى تلك الفترة ، لكنه كان تأثيرا عابرا من الناحية الفنية ، لأنه ينتمى إلى مجال الفكر الاجتماعى والسياسى والاقتصادى بقدر ما ينأى عن جماليات الفن . فقد بدأ حياته شاعرا فاشلا فى ديوانه « مغامرات فى عالم الشعر » ١٩٠٣ ، ولم يكرر المحاولة مرة أخرى . ويبدو أنه أراد تغطية فشله بهجومه على الشعر كفن نقى خالص غير خاضع للظروف المؤقتة ، أما فكره فكان مرتبطا تمام الارتباط بعصره ، لذلك كانت قيمته تاريخية أكثر منها قيمة فكرية . استغرقه عصره إلى أن غرق فيه حتى أذنيه . ولم يعد يملك النظرة الشاملة المتكاملة التى تجعله يطل على الإنسانية الرحبة . وكان من الطبيعى أن ينحسر المد الذى افتعله عندما اختلفت ظروف العصر .

٩٣ ماريان مور — 93 Marianne Moore

(١٨٨٧ - ١٩٧٢)

تعد الشاعرة ماريان مور من رواد الشعر الجديد فى أمريكا ، فهى ترفض استخدام أى زخارف لغوية فى قصائدها لاعتقادها أن جوهر الشعر يكمن فى التركيز والتكثيف بحيث تقول قصيدة قصيرة مكونة من بضعة أسطر مالا يستطيعه كتاب بأكمله . واكب الشعر الفكر الإنسانى على مر العصور ، لأنه يملك من القدرة الآسرة ما يجعله يحتوى عقل الإنسان وإحساسه فى لحظة واحدة . يستطيع الشعر أيضا أن يحيل لغة الحوار اليومى بين الناس إلى لغة فنية ذات أبعاد ودلالات متعددة . بذلك يثرى اللغة ويخصبها ويحافظ عليها من التحجر داخل قلوب صماء . لم تحاول ماريان مور أن تصطنع أو تفتعل لغة خاصة بقصائدها ، بل اتخذت من التعبيرات الدارجة ، والاصطلاحات التى ترد فى الصحف ، والمشاهد التى تحتوى عليها كتب الرحلات ، والجمل الشائعة فى الإعلانات – لغة لقصائدها التى اكتسبت سهولة وسلاسة ساعدت على انتشارها بين جمهور القراء العاديين. فلا تعتقد ماريان مور أن هناك لغة شعرية وأخرى غير ذلك ، وإنما اللغة – أية لغة – متى استخدمت استخداما دراميا فى القصيدة أصبحت شعرا على الفور : من هنا كانت العلاقة العضوية المتجددة بين اللغة والشعر ، بل إن الشعر لا يفرق بين الإنسان وبين المخلوقات الأخرى ، لأن الجميع يشكلون سيمفونية الكون البديعة ، لذلك تتخذ ماريان من الحيوانات شخصيات عاقلة فى قصائدها محاولة الوصول من خلالها إلى معنى الوجود ، فالشعر فى نظرها هو محاولة الإنسان على مر العصور لتجسيد هذا المعنى حتى تتوثق العلاقة بين الإنسان والكون الذى يعيش فيه .

ولدت ماريان مور فى مدينة سانت لويس بولاية ميزورى . تلقت تعليمها فى كلية برن ماور ، وأكملت دراستها العليا فى إحدى الكليات التجارية ، مما جعلها تشتغل بتدريس الاختزال لعدة سنوات ، وذلك قبل أن تعمل أمينة مساعدة فى مكتبة نيويورك العامة فى الفترة مابين عامى ١٩٢١ و ١٩٢٥ . رأست تحرير مجلة

« الدليل » فى سنواتها الثلاث الأخيرة ١٩٢٦ – ١٩٢٩ . بدأت شهرتها كشاعرة ترسخ مع عملها بمكتبة نيويورك فنشرت أول ديوان لها عام ١٩٢١ . وتوالت دواوينها ، منها على سبيل المثال : « آكل النمل » ١٩٣٦ ، و« ما السنوات » ؟ ١٩٤١ ، و« برغم الإنسان » ١٩٤٤ ثم « الأشعار المجموعة » ١٩٥١ . فى عام ١٩٥٢ حصلت على جائزة بولنجن ، وجائزة الكتاب القومى ، وجائزة بوليتزر عن ديوانها الكامل ١٩٥١ ، وفى عام ١٩٥٥ انتخبت عضوا فى الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب بعد أن أصبحت من أهم شعراء أمريكا المعاصرين ، واشتهرت بقصائدها المنسقة الدقيقة التى لا تحتمل تغيير أى لفظ فيها ! لم يكن الشكل الصارم لقصائدها عبئا على قدرتها على الانطلاق والتدفق ، بل كان بمثابة التنظيم الواعى لموهبتها الشعرية ، تميزت نظرتها إلى العالم بأنها تمزج البديهة الحاضرة بالعقل المنظم بالنظرة التهكمية ، واعتبرها كثير من النقاد خليفة إميلى ديكنسون الشاعرة الأمريكية الكبيرة .

يتميز شعر ماريان بالعذوبة الأنثوية ، والرقة المتدفقة ، والصرامة الفكرية ، والدقة اللفظية ، وهى خصائص قد تبدو متناقضة إلا أنها تتناغم داخل قصائدها . ساعدها فى ذلك عدم ارتباطها بقوالب لغوية مسبقة ، بل كانت ترى فى كل ما تقرؤه وما تسمعه فى حياتها اليومية ما يصلح مادة خاماً لأشعارها . لذلك كانت قصائدها تبدو سلسة وجديدة دائما ، ولم يستطع أحد من النقاد أن يتهمها بالتقليد ، بل كانت الأصالة هى السمة المميزة لإنتاجها ، وخاصة عندما رفضت استخدام التفعيلات التقليدية فى تكرارها الموسيقى . كان اعتمادها أساسا على الإيقاع النابع من مقاطع الألفاظ كما تبدو فى الحديث اليومى العادى . ومع استخدامها للقوافى فإنها رفضت الاعتماد على التكرار الصوتى لها ، لأنه يصبغ القصيدة بروح الافتعال والتصنع . ويمكننا أن نستشهد بافتتاحية قصيدتها « شجرة الفل الناعمة ذات العقد » لنرى كيف تخلق عالمها الشعرى من التفاصيل الدقيقة التى لا يراها شاعر آخر :

« طار الطائر النحاسى الأخضر
ذو الرقبة الخضراء الناعمة
مثل فراشة بين الورود المصنوعة من الصينى
دائرا حائما وسط الأشجار
الزرقاء ، الحمراء فى لون النبيذ
تقبع كالأهرام وسط دوائر رياضية ! »

يقول الناقد راندل جاريل : إن ماريان مور هى شاعرة التفاصيل الدقيقة والخاصة جدا ، وأحيانا تصل إلى حد الإغراب فى ذلك . لكنها مع ذلك تجمع فى قصائدها لمحات تحتوى الكون كله بكل أفكاره وأخلاقياته .

علق ت . س . إليوت على الصور التى تتوالى فى قصائدها فقال : إنها تشكل نقطة إنطلاق مادية إلى تأملات من صنع القارئ نفسه ، تأملات كل شىء وأى شىء . وتحتوى قصائدها على أنواع كثيرة من الحيوانات والطيور والزواحف والحشرات . فنجد القرد ، والبطريق ، والجاموسة ، والسمكة ، والفيل ، وآكل النمل ، والأخطبوط – كل هؤلاء وغيرهم يشكلون العالم الشعرى عند ماريان مور ، فهى تتخذ منهم رموزا لإيحاءات

أكبر. كان بحثها عن الجدة والأصالة السبب فى توغلها فى عالم الحيوان بعد أن صرفت تقريبا النظر عن الإنسان فيه ، وذلك على الرغم من أن تجسيد العلاقة العضوية بين الإنسان والكون كان الهدف الرئيسى من قصائدها .

يلاحظ القارئ أن الصور الشعرية عندها تتشابه ظاهريا وصور الرومانسيين ، لكنها لا تتوقف عند حدود الابتهاج بمظاهر الطبيعة ، بل تنتقل إلى المجال الرمزى الذى يوحى بدلالات عدة من خلال ألفاظ قليلة . وهى لا ترتبط بالألفاظ ذاتها بل تعتبرها مادة خاماً تشكلها طبقا لمتطلبات القصيدة ، فهى أحيانا تفصل الكلمة الواحدة إلى قسمين : أحدهما فى نهاية الفقرة ، والآخر فى بداية الفقرة التالية ، لكى توحى بالاستمرار العضوى للقصيدة بدون فواصل تقليدية تعوق تدفق الفكرة والإحساس فى الوقت نفسه .

وقد امتدح النقاد ماريان مور ، لأنها لم تلجأ إلى الألفاظ الرنانة ، والعبارات الطنانة على سبيل التأثير المباشر السريع فى القارئ ، بل عمدت إلى الأسلوب الهادئ الرزين الذى يوحى ولا يفصح ، يشير ولا يصرح ، يلمح ولا يقرر ، لذلك لجأت إلى المقتطفات العابرة التى تلتقطها من قراءاتها ومن الحوار الذى يترامى إلى مسامعها ، لكى تضع الحياة تحت ضوء جديد من خلالها . يقول الناقد ر . ب . بلاكمور فى دراسته « اللغة كحركة » : «إن شعر ماريان مور يرفض الواقع التقليدى تماما ويستبعده ، لأنه يملك واقعا فنيا خاصا به ونحن نقتنع بشعرها لأن الواقع الفنى فى الشعر هو الأصل على حين لا يتعدى الواقع التقليدى حدود الصورة الفوتوغرافية التى غالبا ما نتركها إذا كان لدينا الأصل . تتشابه ماريان مور وكل من هنرى جيمس وإميلى ديكنسون فى أنها تربط المظهر بالجوهر فى وحدة لا تعرف الانفصام » .

لم تسمح ماريان مور لنفسها فى أية قصيدة لها أن تندفع وراء شطحات الأحاسيس العفوية ، بل أخضعت كل العناصر لنظام دقيق داخل الشكل الفنى كما نجد فى قصيدة « السكون » على سبيل المثال ، فهى قصيدة قصيرة للغاية ، لأن الشاعرة لم تترك لعواطفها العنان بل حكمتها من خلال رمز القطة الذى قالت من خلاله كل ما تريد أن تقوله من غير تقرير مباشر : فالقطة ترمز إلى الهدوء والصمت والسكون على الرغم مما يعتمل داخلها من أفكار وأحاسيس . لا تعبر الأحاسيس الصادقة عن نفسها من خلال التعبير الفج أو الصوت العالى ، وإنما الصمت خير تعبير عنها . وأى إحساس يثار فى النفس يصلح لأن يكون مادة خاماً تصاغ داخل القصيدة : فمثلا فى قصيدة « إلى وابور الزلط البخارى » : تتحول هذه الآلة – التى لا تمت إلى الشعر بصلة – إلى مثار لأحاسيس جمالية داخل نفسية الشاعرة ، فهى ترى أن طاقة الخيال الشعرى قادرة على صياغة الحياة نفسها صياغة جمالية . وإن كان الشعر يبدو أحيانا عاجزا عن استيعاب الحياة كلها فإنه قادر على تجسيد روحها وجوهرها ومعناها ، لذلك تقول فى مجلة « شعر » دفاعا عن علاقة الشعر بالحياة التى قد لا يحتويها فى لحظة واحدة لتعدد أبعادها ودلالاتها :

« هناك فى الحياة أشياء أهم
من مجرد كلمات متراصة على الورق
ومع ذلك بمجرد أن تمسحها العين
يكتشف الإنسان جوهر الأشياء

هناك الأيدى التى تمسك

والعيون التى تتسع

والشعر الذى يقف دهشة » !

هكذا رأت ماريان مور العلاقة العضوية بين الشعر والحياة ، فهو يحملها ويعيد صياغتها على حين تقوم بمنحه الثراء والخصب ؛ لذلك فالشعر ليس صورة الحياة ، وإنما جوهرها الذى عرفه الإنسان منذ فجر الحضارة البشرية .

94 Norman Mailer | ٩٤ نورمان ميلر

(١٩٢٣ - ....)

بدأ نورمان ميلر حياته الأدبية متأثراً بالمدرسة الواقعية التقليدية ؛ فهو يرى أن الإنسان هو نتاج بيئته بحيث تتحول هذه البيئة فى رواياته ومسرحياته إلى القدر الذى لا يمكن الفكاك منه . وعنده أن الإنسان لا يستطيع أن يحصل على أكثر مما يسمح له الكيان الاجتماعى ، لكن هذه الحتمية الاجتماعية لم تستمر معه طويلاً ، بل سرعان ما تغيرت مع تطور نظرته إلى الكون والأحياء ؛ فقد أصبح من هؤلاء الروائيين الذين يكشفون المنافذ التى يمكن أن يخترقها الإنسان مستغلاً فى ذلك كل إرادته وطاقته ، لذلك فالإنسان الحقيقى هو ذلك الذى يحطم الحدود الاجتماعية التقليدية ؛ لكى يوسع من رقعة الحياة ذاتها . وبدون هذه المحاولة لا يمكن أن يحقق الإنسان ذاته فى هذا الكون ، وبدون شك فإن صراع الفرد مع المجتمع يجعل المجتمع بدوره أكثر حيوية وديناميكية وقدرة على العطاء والتأثير والتأثر . وما زال ميلر من أبرز الروائيين العالميين الذين يبحثون عن مفهوم جديد للبطولة الإنسانية يتمشى مع روح العصر .

لكن مفهوم البطولة الإنسانية عند ميلر لم يتطور فجأة ، بل جاء تدريجاً ؛ لأنه يتعلق بأفكاره الأثيرة ، وهذه الأفكار لا تتغير بقدر ما تتطور ، بحيث تنسلخ الأفكار الجديدة من جوف القديمة وهكذا ؛ لذلك فالتطور يبدو ملحوظاً فقط عند مقارنة أعماله الأولى بالأخيرة ، لكن البناء الدرامى فى رواياته يعانى من عيوب وهنات كثيرة ، شأنه فى ذلك شأن كل الروائيين الذين يلهثون وراء الأفكار بحيث لا تتبقى لديهم طاقة كافية لصهر الفكرة الجديدة فى بوتقة الشكل الدرامى النابع من طبيعتها . هذا يبدو بوضوح فى روايتيه : «باربرى شور» و «حديقة الغزال» حيث يبدو أن الخطوط الدرامية قد أفلتت من يدى ميلر ، وسارت فى اتجاهات خارجة عن جماليات الشكل الفنى . ولعل العذر الوحيد لميلر فى هذا أن فن الرواية من الفنون التى تستمد جاذبيتها وسحرها من أدوات أخرى بالإضافة إلى الشكل الفنى ، وإن كان الشكل الفنى أهمها على الإطلاق .

العرايا والموتى :

كانت «العرايا والموتى» أول رواية لميلر ، وهى لا شك أحسن وأشهر رواية أمريكية اتخذت مضمونها من الحرب العالمية الثانية برغم أنها لا تجد نفسها داخل حدود هذا المضمون ، بل تتخذ منه ركيزة للانطلاق إلى الإنسانية الرحبة ؛ لذلك يمكن القول بأنه كان من المحتم على ميلر كروائى ذى نظرة معينة أن يكتب هذه الرواية سواء قامت الحرب العالمية الثانية أو لم تقم . وشخصيات الرواية بكل مواطن ضعفها وقوتها ، وبكل احتمالات تطورها ونضجها – جاءت نتيجة حتمية لأسلوب الحياة الذى انتهجه المجتمع الأمريكى طبقاً للمدرسة الواقعية الاجتماعية التى بدأ ميلر حياته الأدبية منها : فالشخصيات تتصارع وتلتحم فى معسكر على إحدى الجزر ، وهذا المعسكر يمثل المضمون الرئيس – للرواية ، لكن الشخصيات تخرج من التجربة وقد تأكدت خصائصها الاجتماعية التى دخلت بها ، هذا يدل على أن حسم الصراع لا يمكن أن يتم على سطح هذه الجزيرة ، بل لابد من العودة إلى أمريكا الأم التى تعد السبب الحقيقى وراء هذا الصراع ! بهذا المفهوم فإن رواية «العرايا والموتى» ليست رواية حربية على الإطلاق ، بل رواية اجتماعية من الطراز الأول .

يتمثل الحدث الدرامى الرئيس فى المهمة التى كُلفت القيام بها إحدى الفرق العسكرية للاستيلاء على جزيرة صغيرة فى المحيط الهادى . ونظراً لاهتمام ميلر بالحدث الرئيس فإن السرد الروائى يتدفق فى سهولة ويسر ، والأسلوب يتميز بالوضوح والتحديد ، والأحداث والأحاسيس تبرز من خلال التفاصيل الدقيقة التى لا تحتمل التأويل . يحرص ميلر على أن يحشد روايته بجمهرة كبيرة من الشخصيات ابتداء من أنفار الجيش حتى قائد اللواء . وتفاصيل كل شخصية وموقفٍ على حدة تمثل حلقة من حلقات السلسلة الطويلة التى تشكل الهيكل العام للرواية ؛ لذلك فالتسلسل المنطقى للمواقف هو السمة الرئيسة للشكل الفنى . كان ميلر موفقاً فى روايته لدرجة أنه أعرب عن شكه فيما بعد : هل كان قادراً على كتابة رواية بهذا التدفق السلس ؟

لعل أهم إضافة فكرية لرواية «العرايا والموتى» تتمثل فى تجسيدها للأسلوب الذى تستهلك فيه الحرب كل طاقات الإنسان من خير وحب واستقرار وسلام . ومن الصعب العثور على رواية تنافسها فى هذا المضمار ! وبصرف النظر عن الأحداث المثيرة والعنيفة التى قد تعجب قارئ التسلية التقليدى فإن الحرب تنتهى دون تحقيق أى مجد ؛ فالحرب عبارة عن دائرة مفرغة لا يتولد عنها سوى اليأس والضياع والتشتت وانعدام المعنى . لذلك فهى حرب خالية من البطولات والأبطال ، ولا نجد سوى رجال بؤساء يعانون دون أن يملكوا من مصيرهم شيئاً .

عالم بلا نظام :

فى رواية «باربرى شور» التى نشرت عام ١٩٥١ يفقد ميلر إيمانه بأن هناك نظاماً يحكم هذا العالم الذى لا يعرف قانوناً سوى الفوضى ! والعجيب فى الأمر أن النظام الذى ميز البناء الدرامى فى «العرايا والموتى» قد تحول إلى فوضى فى «باربرى شور» ؛ فالرواية الأخيرة زاخرة بالبدايات غير المتوقعة ، والوقفات الفجائية . ونظراً

للصيغة التعليمية التى تغلف معظم أجزاء الرواية – فإن القيمة الفنية لها تهبط كثيراً عن الرواية السابقة : ففيها يتجلى ميلر كاتباً سياسيا راديكاليا أكثر منه روائيا فناناً خلاقاً ؛ لذلك فالرواية فى بعض جزئياتها تبدو دراسة للعوامل الخفية التى تحكم حركة التاريخ وتشكل وجهة المجتمع : فالفكر يطغى على الخيال ، والشخصيات تتوارى وراء الآراء ، والمواقف تتوالى من أجل التبرير الفكرى للمضمون ، ولا شيء غير ذلك .

والشخصية المحورية فى الرواية هى أكبر الشخصيات سنا ، ذلك العجوز ماكلويد الذى كان ثائراً فى يوم من الأيام ، لكنه تخلى عن معظم آماله ومُثله ؛ كما فعل كثير من أصدقائه عندما تاهوا فى دهاليز البيروقراطية التى عادة ما تقضى على معظم الثورات . وجسم الرواية الرئيسى عبارة عن اختبار حاسم لنفسية الثائر المتقاعس التى يمثلها ماكلويد ، والمدى الذى يستطيع أن يحتفظ فيه الإنسان بشرفه كاملاً فى مواجهة تحديات المجتمع التى تجبره أو تغريه على التفريط فيه ؛ لذلك تعد الرواية محاكمة سياسية لهؤلاء الذين يرفعون الشعارات ويفرضونها على الآخرين ، ولكنهم أول من يبادر إلى التلاعب بهذه الشعارات وتحريفها تنفيذاً لمآربهم الشخصية . ومهما كان مضمون الرواية نبيلاً من الناحية الإنسانية فهذا لا يعوضنا عن الانهيار الذى طرأ على بنائها الدرامى .

من علامات هذا الانهيار أن المعنى العام للرواية لا ينتشر فيها انتشار الدم فى الشرايين ، لكنه يتركز فى الخطب الطويلة التى يلقيها ماكلويد معبراً عن آرائه وملخصاً فى الوقت نفسه للمعنى العام للرواية ؛ لذلك افتقد البناء كثيراً من التناسق ، فتردد بين الاكتظاظ بالمعنى والحدث ، وبين الخلخلة فى المضمون والشكل ، وهذه عادة الروائيين الذين يسعون إلى الفكرة السياسية لدرجة أنها تشغلهم عن الضرورات الدرامية والحتميات الفنية .

الرجل الذى درس اليوجا :

ولحسن الحظ فإن هذا الانكباب السياسى لم يستمر بالحدة نفسها بعد ذلك : ففى الرواية القصيرة التالية «الرجل الذى درس اليوجا» يجسد ميلر الاتجاه العام الذى سيسود رواياته التالية وخاصة روايته الضخمة ذات الأجزاء الثمانية المعروفة باسم «حديقة الغزال» ، وهى الأجزاء التى اختصرها ميلر فيما بعد إلى جزء واحد ؛ إذ إن القارئ الحديث ليس على استعداد لقراءة رواية من ثمانية أجزاء . وإن كانت رواية «الرجل الذى درس اليوجا» ليست مهمة فى ذاتها فإنها تمثل المدخل الطبيعى لكل روايات ميلر التى كتبها بعدها . فى هذا تختلف هذه الرواية اختلافاً بينا وروايةُ «باربرى شور» وتقترب من رواية «العرايا والموتى» فى دقتها وتحديدها المباشر ، لكنها تزيد عنها فى روح المرح والدعابة التى تنبع من بعض مواقفها مع بعض اللمسات الشخصية والذاتية من حياة ميلر نفسه ؛ مما يجعلها أقرب إلى الفيلم التسجيلى .

والرواية تدور حول يوم أحد فى حياة سام سلوفودا ذى الأربعين سنة والذى قضى حياته مؤلفاً للروايات الفكاهية . يعيش حياة عائلية تقليدية لا يعكر صفوها شيء . وهذا يؤثر بدوره على ملكته الإبداعية وخاصة فى أيام الآحاد التى يغلب عليها الملل بحكم عطلة نهاية الأسبوع الذى كان حافلاً بالعمل والجدية : نراه وهو يعصر ذهنه من أجل إكمال الرواية التى بدأها من أربع سنوات ولكن هيهات ! وينتهى به الأمر إلى الهروب من هذا المأزق بمشاهدة فيلم إباحى مع زوجته فى شقته ، وبعيدان عرض الفيلم ثم يشرعان فى ممارسة الجنس فوق

الوسادة فى أثناء العرض ، لكن الزوجة تستمتع فقط بالممارسة دونه ، ومع ذلك يحرص على متعتها . بعدها يسرى الإنهاك فى قواه ، ويتذكر روايته المؤجلة لكن العرق المتصبب منه يشده مرة أخرى إلى اليأس والضياع واللامبالاة ؛ وتنتهى الرواية عند قول الراوى : «يالها من حياة زاخرة بأنصاف الحلول الكئيبة ! » .

حديقة الغزال :

فى رواية «حديقة الغزال» التى نشرها ميلر عام ١٩٥٥ يتجلى الاتجاه الذى سبق أن قابلناه نفسه فى «الرجل الذى درس اليوجا» ، وهو الاتجاه الذى يتمثل فى الروح عندما تختنق . فالخلفية الوصفية تتبلور فى مصيف «صحراء الذهب» أحد ضواحى هوليود عاصمة السينما ؛ لذلك تشكل الحياة الاجتماعية فى هوليود الهيكل العام للرواية . وصحراء الذهب ليست مجرد بقعة جغرافية على الخريطة الأمريكية ، لكنها رمز مجسد لأمريكا كلها تماماً مثل رمز المنزل المضطرب فى رواية «باربرى شور» . منذ ذلك الحين اعتاد ميلر أن يتخذ رمزاً صغيراً يحتوى أمريكا كلها . هذا يتيح له بدوره إمكان التحليل النفسى بشخصياته التى تحتك بعضها وبعض بفعل ضيق المساحة التى تتحرك فى نطاقها . وهو التحليل النفسى الذى أصبح السمة الأساس المميزة لأسلوب ميلر فى معاملته لكل الشخصيات .

من خلال سيرجيوس بطل الرواية يقدم ميلر صورة درامية رائعة لشاب مثقف على وشك أن يسقط ضحية ثقافته ؛ فهو لا يستطيع أن يقاوم جذبها وسحرها وفى الوقت نفسه يشعر أنها ستسحق كيانه كإنسان ! لذلك فهو فى حاجة إلى مرشد روحى ودليل فكرى يساعده على الخروج من بين شقى الرحى ، بحيث يمكنه التخلص من الضغوط الفكرية على كيانه وفكره وتطويعها بعد ذلك طبقاً لإرادته وقراره الشخصى ، لكن المأساة أن هذا النوع من المرشد أو الدليل يندر وجوده فى أيامنا هذه ؛ فى بعض الأحيان نجد سيرجيوس قادراً على اتخاذ القرار الحاسم ، وفى أحيان أخرى يفقد الثقة فى كل شىء حتى فى نفسه ، لكن الأمر ينتهى به إلى حزم أمره ومغادرة «صحراء الذهب» ليبدأ حياته الحقيقية ككاتب يريد أن يحرز لنفسه مكاناً فى عالم الأدب . ومع ذلك فالنهاية ليست بهذا الحسم ، لأن السلبية تعود لتؤثر على أفكاره وتصرفاته .

بذلك يشكل البطل العمود الفقرى لأحداث الرواية ، وهو يطغى على كل ما عداه فى الرواية . ومهما كانت الشعبية التى حازها كبطل أمريكى جديد يمثل الشباب الثائرين بكل صراعاتهم وتناقضاتهم فسيرجيوس إنما هو ككل شاب أمريكى يشعر أن حياته تضيع هباء بفعل الضغوط التى يمارسها المجتمع المعاصر عليه . هذه الحيرة الناتجة عن الضغوط الاجتماعية تفقده القدرة على التمييز بين ما هو صحيح وبين ما هو مزيف ، ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يتخذ قراره سواء بالإدانة أو بالتأييد ؛ من هنا كان الصدق الفنى الذى يغلف شخصيته ، فهو لا ينادى بمبادئ لا يؤمن بها ، وفى الوقت نفسه يحاول جادا البحث عن هذه المبادئ ، لكنه يعترف أنه لم يعثر عليها بعد . وإن كان القارئ يتعاطف هو والبطل فذلك لأنهما يتوجدان معاً داخل نطاق مأساة الإنسان المعاصر ؛ لذلك فسيرجيوس يرمز إلى الإنسان الأمريكى المعاصر كما ترمز هوليود إلى أسلوب الحياة فى أمريكا بصفة عامة .

حلم أمريكى :

يمتد الخط الفكرى نفسه فى رواية «حلم أمريكى» التى نشرها ميلر مسلسلة فى مجلة «إسكوير» . فالبطل يسعى حثيثاً للبحث عن معنى جديد لحياته يحقق من خلاله وجوده كله ؛ فالحياة هى النمو على حين يمثل الموت الدوران فى حلقة مفرغة ، وهذا النوع من الموت أكثر إيلاماً ومأسوية من الموت الحقيقى . ورواية «حلم أمريكى» تمثل تطوراً خصباً فى الفن الروائى عند نورمان ميلر ؛ فمن الصعب العثور على عمل روائى معاصر يضاهيها فى تجسيد وتكثيف الحساسيات الدقيقة التى تحكم وجدان الإنسان المعاصر فى المجتمع الأمريكى . وأسلوب ميلر الذى بدأ مشبعاً بالنثر التقريرى نجده يصل إلى مستوى شاعرية هيمنجواى ودوس باسوس وفوكنر من حيث الخصب التصويرى والثراء اللغوى . وأيضاً فإن العقائدية السياسية التى سيطرت على الروايات المبكرة لميلر تختفى ؛ لتفسح مجالاً للتحليل النفسى وصولاً إلى أدق أسرار النفس البشرية وبعداً عن الضغوط السياسية المؤقتة .

يتميز الجانب الأخلاقى فى هذه الرواية بالنضج الفنى من حيث إنه يرتبط بالحيوية والحركة بل بالعنف بعيداً عن الوعظ والإرشاد ، وهذا يدل على أن الفنان الذى يتمكن أخيراً من أبعاد تجربته الفنية يستطيع أن يصهر أى مضمون فكرى أو أية نظرة فلسفية فى بوتقة فنه التى تحيل ما تحويه إلى كيان حى يتحدى الزمن .

95 Herman Melville

٩٥ هيرمان ميلفيل

(١٨١٩ - ١٨٩١)

هيرمان ميلفيل من الروائيين الأمريكيين الذين قاموا بدور ريادى فى مجال تأصيل شخصية الرواية الأمريكية ، لكنه لم يكن محظوظاً فى حياته ؛ إذ رفض نقاده المعاصرون الاعتراف بريادته الثورية ، وذلك لأن رواياته لم تكن تقليدية على الإطلاق . اعتبره النقاد كاتباً غير متمكن من تقاليد الرواية . وبالطبع كانت الأشكال الروائية الأوربية فى أذهانهم ؛ إذ كانت الرواية الأمريكية فى ذلك الوقت مجرد تقليد باهت لما كان سائداً فى أوربا ، لكن حياة ميلفيل كانت زاخرة بالترحال والتنقل خارج الحدود الأمريكية ؛ واكتسب كثيراً من المعارف والخبرات ساعدته على تكوين رؤية خاصة به تجاه الحياة . وعندما أراد التعبير الفنى عن هذه الرؤية وجد أن الأشكال التقليدية للرواية لن تسعفه ، فآثر لرؤيته الجديدة أن تشكل رواياته بأسلوب ينبع من جدتها وحداثتها . لم يعبأ بآراء النقاد فيه ، بل ظل يكتب الرواية بالأسلوب الذى يتراءى له . كانت نتيجة هذا أن استمر التجاهل المتبادل بينه وبين النقاد حتى وفاته . ولم تحدث وفاته أى أثر يذكر فى الدوائر الأدبية لدرجة أن المحرر الأدبى فى جريدة «النيويورك تايمز» نسى ذكر اسمه الأول عندما نشر خبر وفاته .

لكن الريادة الأصيلة قادرة على إثبات وجودها حتى فى غياب صاحبها عن هذا الوجود ! فحتى عام ١٩١٠ لم يكن أحد يعترف به لدرجة أن مرجعاً إنجليزيا من المراجع الهامة فى الأدب العالمى كتب أربعين سطراً عن صديقه الروائى الأمريكى نثنائيل هوثورن على حين لم ينل ميلفيل سوى ثمانية أسطر ختمها الكاتب بقوله : إن ميلفيل لم يكن قط على مستوى صديقه ، وكانت رواياته هزيلة على الرغم من أنه أظهر بعض لمحات عابرة من القوة والأصالة . ومع كل هذه الأحكام المتعسفة ظلت شهرة ميلفيل تتصاعد وتتربع على عرش الرواية الأمريكية لدرجة اعتبره فيها النقاد أحد الأدباء العالميين الذين يشار إليهم بالبنان فى كل مكان . بدأ الاعتراف بمكانته يتزايد قبل أن ينتصف القرن العشرون ، وأصبح اسمه يذكر على الفور كلما ذكر تاريخ الرواية الأمريكية

والملامح الرئيسة التى تميزها .

يبدو أن هناك سبباً آخر جعل من الصعب على النقاد تقبل روايات ميلفيل بسهولة : فقد كان القرن التاسع عشر فى أمريكا فترة متميزة بالتفاؤل بدور الفرد فى بناء الأمة على الرغم من وقوع الحرب الأهلية ، لكن ميلفيل لم يكن على الدرجة نفسها من التفاؤل ؛ فقد دلت رواياته على تشاؤم بالغ فيا يختص بموقف الإنسان من قوى الطبيعة المرئية وغير المرئية على حد سواء ؛ لذلك كان إنتاجه الأدبى بمثابة نغمة نشاز ، واعتبرها الكثيرون نغمة مثبطة للهمم ، ولم يعترفوا وقتها بأن من حق الأديب أن يعبر عن رؤيته الخاصة إلى الإنسان والكون طالما أنه لم يخرج عن حدود الصدق الفنى . لم يكونوا قد بلغوا الوعى الفنى الناضج الذى يؤكد أن التشاؤم الصادق الأصيل خير ألف مرة من التفاؤل الكاذب المزيف . كان رأى ميلفيل أن الإنسان هو ضحية الظروف المحيطة به دائماً ، ومهما قاوم متقبلاً التحدى فإن نهايته هى الهزيمة المؤكدة ؛ كما حدث فى روايته الشهيرة «موبى ديك» التى انتهت بأن قضى الحوت الأبيض على الكابتن أهاب .

ولد هيرمان ميلفيل فى نيويورك لتاجر ثرى ، لكنه سرعان ما خسر كل ثروته ، ومات على أثر ذلك ؛ مما اضطر العائلة إلى النزوح إلى ألبانى حيث قضى هيرمان طفولته المتأخرة فى فقر مدقع دفع به إلى العمل فى وظائف عدة ؛ لكى يساهم فى إعالة نفسه وعائلته ؛ ومن ثم لم يتلق تعليماً يذكر وخاصة عندما بدأ حياة التنقل والترحال بعمله بحاراً على السفن العابرة المحيطات . . كانت حياة البحر التى عاشها هى المادة الخام بالنسبة لمعظم رواياته وخاصة «موبى ديك» ، فقد استمد منها معظم الشخصيات والمواقف . لم يقتصر عمله على السفن التجارية ، بل اشتغل أيضاً على السفن الحربية . وهكذا ترددت الأعمال التى قام بها بين صيد الحيتان وإدارة السفن ، أما الفترات التى قضاها على اليابسة فقد اشتغل فيها بفلاحة الأرض ، لكنه فى أكتوبر عام ١٨٤٤ عاد إلى بوسطن ، وقرر أن يهجر حياة البحر نهائيا ، بل إنه ألقى بجاكتة البحار فى النهر كرمز لانتهاء هذه الفترة الصاخبة فى حياته .

لم يبدأ ميلفيل كتابة الرواية إلا بعد استقراره بعيداً عن صخب البحر ومخاطره ، فكتب رواية «تايبيه» ١٨٤٦ ، وهى عبارة عن سرد روائى للخبرات والمغامرات التى خاضها فى جزر الماركيز فى المحيط الهادى ، وحياته هناك بين قبيلتين من قبائل المتوحشين الذين أثبتوا لميلفيل أنهم كانوا أكثر رقيا وإنسانية فى معاملتهم له من سكان المدن المتحضرين ،

فى العام التالى (١٨٤٧) كتب ميلفيل رواية «أومو» التى تحكى مغامراته فى جزر تاهيتى ، وهى رواية مسلية ومثيرة لا تحمل فى طياتها أفكاراً فلسفية ذات وزن سوى أنها تهاجم الثورة الصناعية التى جعلت من الإنسان أسيراً للآلة بدلاً من أن يكون سيداً لها . وأبعدته عن كل مصادر الجمال والحرية والانطلاق التى فى الطبيعة .

فى عام ١٨٤٩ كتب ميلفيل رواية «ماردى» التى تدور أحداثها فى جزر البولينيز . يتميز جوها بالرومانسية المطلقة ، والشطحات العفوية التى لا تخضع لشكل فنى متناسق ، والشخصيات النمطية المسطحة التى نراها من جانب واحد فقط ، ولا تحمل سوى صفة واحدة . كانت روح التشاؤم قد بدأت تبرز عند ميلفيل فى هذه الرواية .

فى العام نفسه (١٨٤٩) كتب رواية أخرى بعنوان «ريدبيرن» لمجرد أن يحصِّل العائد المالى منها . كانت مجرد سرد لرحلته الأولى إلى إنجلترا .

فى عام ١٨٥٠ كتب رواية «الجاكتة البيضاء» التى مزج فيها خبراته فى الأسطول بهجومه الحاد على القسوة الوحشية التى تفرض على كل من يعمل به ، وذلك من خلال الشخصيات النمطية والمسطحة التى تصور الصفات البشرية المتناقضة والمتعددة .

الرواية والقصة والشعر :

فى عام ١٨٥٠ انتقل ميلفيل إلى ولاية ماساتشوستس حيث عقدت أواصر الصداقة بينه وبين الروائى هوثورن . بدأ فى تلك الفترة كتابة أشهر رواية له طبعت فى لندن باسم «الحوت» ١٨٥١ ، وفى نيويورك باسم «موبى ديك» . وهى الرواية التى وضعت اسمه بعد ذلك بين أشهر الروائيين العالميين . وفى عام ١٨٥٢ كتب رواية «بيير» التى كانت محاولة مبكرة جدا لكتابة الرواية السيكلوجية نظراً لأن علم النفس لم يكن قد أرسى قواعده بعد ، لكن نشاط ميلفيل الأدبى لم يقتصر على الرواية فحسب ، بل تعداها إلى القصة القصيرة والقصيدة : فكتب فى عام ١٨٥٧ مجموعة قصص قصيرة بعنوان «حكايات الميدان» أثبت فيها قدرته على إيراد لمحات ذكية وحادة من الحياة التى تبدو أحياناً خالية من كل معنى ، ثم كتب رواية قصيرة فى العام نفسه بعنوان «رجل الثقة» ، وكانت زاخرة بالسخرية المريرة والهجوم على وضع الإنسان فى هذا الكون لدرجة أنه بدا كما لو كان عدوا للإنسان .

لم يظهر شعر ميلفيل إلا بعد قضاء سنوات من الكآبة واليأس عندما أصدر أول ديوان له «مقطوعات من المعركة وملامح من الحرب» عام ١٨٦٦ . فى العام نفسه التحق لأول مرة بوظيفة حكومية كضابط جمارك فى نيويورك . وهى الوظيفة التى إستمر فيها تسعة عشر عاماً بعد ذلك ، والتى انتقلت بحياته من الاضطراب والقلق إلى الاستقرار والرتابة ؛ مما جعل إنتاجه الأدبى يتميز بالتأمل الفلسفى المتأنى ويفقد الحيوية المتفجرة والمتقلبة ولعل قصيدته الفلسفية «كلاريل» ١٨٧٦ أكبر دليل على ذلك : فقد كانت نتيجة طبيعية للفراغ النسبى الذى أتاحته له الوظيفة الرسمية المستقرة . لكن ميلفيل استقال منها عام ١٨٨٥ عندما حصل على الميراث المتواضع الذى يمكنه من الحياة الكريمة ومن ممارسة الكتابة الأدبية فى الوقت نفسه . وبالفعل إنتهى من ديوانين آخرين من الشعر «جون مار وبحارة آخرون» ١٨٨٨ و «تيموليون» ١٨٩١ . وعند وفاته ترك مخطوطاً لرواية قصيرة لم يتمها بعنوان «بيلى بد» التى نشرت بعد ذلك عام ١٩٢٤ ، وهى الرواية التى نهضت عليها أوبرا الموسيقار الإنجليزى بنجامين بريتين التى عرضت بالاسم نفسه عام ١٩٥١ . تتخذ رواية «بيلى بد» – كعادة ميلفيل – مضمونها من حياة البحر ، فهى تدور حول شخصية بحار شاب تتجسد فيه كل صفات البراءة ، لكن ميلفيل يعود إلى قمة تشاؤمه لكى يوضح أن البراءة لا تصلح للصمود فى هذا العالم الزاخر بالعنف والقتل والإرهاب . ويتحول بيلى بد إلى شخصية مأسوية عندما يحكم عليه بالإعدام ويشنق بالفعل مثل أى مجرم أثيم ؛ إذ إن قوى الطبيعة لا تفرق بين البرىء والمجرم ، بل يشكل البرىء أحياناً لقمة سائغة لها .

تلك هى السمة المميزة لفلسفة ميلفيل التى تتجسد فى التناقض بين الوجود على الأرض وبين الحياة فى البحر. فالبحر يمثل الحياة نفسها بكل خطورتها ووحشيتها واضطرابها وتقلبها ، وإذا كان البحر هو الحياة فهو الموت أيضاً ! أما الوجود على الأرض فيمثل الاستقرار والاستمرار والأمان والرتابة . كل هذه صفات تدفع الإنسان إلى الاعتقاد فيما يؤمن به الآخرون . ولا يهمه كثيراً أن يفكر لنفسه بعيداً عن القوالب والمعتقدات السائدة . كان البحر يمثل المحك الذى يختبر به ميلفيل معدن شخصياته : فالإنسان فى مواجهة الخطر والموت لا يمكن أن يحتفظ لنفسه بأقنعة الزيف الاجتماعى ، بل تبدو حقيقته عارية للجميع ؛ من هنا كانت دهشتنا من وحشية حياة البحر فى غير محلها ؛ لأن هذه الوحشية فى حياة المجتمع المتحضر أيضاً لكنها تظل كامنة وراء المظاهر والأقنعة المتعددة وإن كانت تعبر عن وجودها بطرق أكثر خبثاً وضراوة .

ظل هذا المضمون الفكرى يطارد ميلفيل فى كل أعماله الأدبية لدرجة أنه أثر تأثيراً سيئاً على الشكل الفنى لرواياته . كانت مملوءة بالتعليقات التى يلقيها الكاتب هنا وهناك فى الرواية بحيث يخرج بها أحياناً من مجال الفن إلى مجالات السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الفلسفة . . . إلخ . لم يكن ميلفيل يراعى الخط الدرامى الذى يشقه المجرى الرئيس للأحداث والمواقف ، بل كان فى بعض الأحيان يتتبع حدثاً ثانويا إلى الحد الذى يؤدى به إلى الدخول بالسرد الروائى فى طرق مسدودة ومتاهات جانبية . ولعلنا نلتمس العذر لميلفيل فى هذا ؛ لأنه كان رائداً فى مجاله ، ولم تكن هناك تقاليد راسخة فى الفن الروائى تزيد من حدة وعيه بالشكل الفنى . لذلك كان المضمون الفكرى بكل زوائده ونتوءاته يفرض نفسه على البناء الدرامى الذى افتقد التناسق فى أحيان كثيرة . أدى هذا برواياته الأولى إلى أن تبدو كما لو كانت مجرد سرد للسيرة الذاتية للكاتب ومغامراته الشخصية فى البحار ، لكن هذا لا يقلل من قيمة الدور الريادى الذى قام به ميلفيل فى منح الرواية الأمريكية الملامح الأصيلة المميزة لها .

موبى ديك :

يجدر بنا أن نحلل تحفة ميلفيل «موبى ديك» بحكم أنها الرواية التى يذكر بها دائماً ، ونظراً لمكانتها الرفيعة بين الروايات العالمية الكلاسيكية . لعل نجاحها يرجع إلى أنها لا ترتبط بفكرة واحدة أو شخصية واحدة أو حدث واحد ، بل يمكن قراءتها وتذوقها على مستويات متعددة سواء كانت رمزية أو واقعية أو تعبيرية أو رومانسية ! وهذا دليل على خصبها الفكرى والفنى فى آن واحد ، فيمكن قراءتها على أنها رواية مثيرة مملوءة بالشخصيات اللاهثة والمغامرات المتتابعة فى أعالى البحار ، لدرجة أن اعتبرها النقاد أعظم رواية تتخذ من البحر مضموناً ! ويمكن قراءتها على أنها رواية فلسفية تدور حول بحث الإنسان عن ذاته ومحاولته تحقيق هذه الذات بكل الوسائل الممكنة ؛ فمطاردة الكابتن أهاب للحوت ليست مجرد مطاردة مثيرة حافلة بالصراعات والكوارث ؛ فهى تمثل صراع الإنسان مع قوى الطبيعة أو قوى الشر القاهرة ؛ حتى لو أدى هذا الصراع إلى سحقه نهائيا ؛ ويمكن قراءتها على أنها رواية ميلودرامية زاخرة بالغموض والرعب والصخب والضجيج ، بل بها من الإيحاءات والتنبؤات المستقبلية ما يذكرنا بأشباح شكسبير وساحراته عندما نستمع إلى أحاديث وتحذيرات

إليجا وفيض الله . ولا يمنع وجود هذه العناصر الطبيعية والميتافيزيقية أن يتدخل التهكم بل الدعابة على سبيل تجسيد كل ما تزخر به الحياة من مفارقات كثيرة

قد يتعجب القراء الباحثون عن الإثارة الروائية من هذه الفصول التى تدور بأكملها حول أساليب صيد الحيتان لدرجة أن ميلفيل يحيلها إلى دراسات فعلية لهذه المهنة الخطيرة : فالسرد الروائى يتوقف تماماً فى هذه الفصول الكثيرة . ويبدو أن ميلفيل يريد أن يحيط القارئ بكل تفاصيل العملية الفنية حتى يضعه فى الصورة العامة لروايته . قد يستمتع المهتمون بحياة البحر بهذه الفصول ، لكن النقد الأدبى لا يعتبرها إنجازاً فنيا بأية حال . ويبدو أن ميلفيل لم يحب أن يغفل خبرته العريضة فى العمل بصيد الحيتان ، فأراد أن يجعل القارئ يلم بها حتى يصبح أكثر قدرة على تذوق الأحداث والمواقف الروائية التى تعتمد عليها .

لعل الإنجاز الفنى الحقيقى لرواية «موبى ديك» يتمثل فى الفلسفة والشخصيات التى تحتويها ؛ فمن الصعب الفصلُ بين الفلسفة المجردة والشخصيات المتجسدة التى عبرت بأفعالها المادية عن أفكار ميلفيل دون أن تتكلم عنها . ونظراً لقلة عدد الشخصيات فقد عنى المؤلف بدراستها حتى ترسخ فى ذهن القارئ منها على سبيل المثال : بيتركوفن والقباطنة بيلداد وبيليج ، والبحارة ستاربك ستاب وفلاسك . كانت شخصية ستاربك بشجاعتها الفائقة واستقامتها الفكرية تمثل خطا دراميا موازياً وموازناً لشخصية البطل الكابتن أهاب . وكان هو لاختلاف جنسيات الشخصيات سبباً فى الحيوية التى ينبض بها عالم السفينة بيكود ، فنجد الهندى الأمريكى تاشتيجو ، والأفريقى العنيف داجو ، والوثنى البولينيزى كيكج . أما الشخصيتان الرئيستان أهاب وإسماعيل فقد تجسدت فيهما فلسفة الرواية كلها ؛ لذلك اعتنى بهما ميلفيل عناية فائقة . يقول بعض النقاد : إن هناك تشابها بالغا بين شخصية إسماليل وميلفيل نفسه .

وإسماعيل شخصية رومانسية انعزالية بمعنى الكلمة . فهو ليس مجرد هاربٍ من عالم البشر أو عدو له ، بل يمثل النزعة التأملية التى يفتقدها أهاب فى مطاردته المجنونة للحوت . وإذا كان قد قام بدور الراوى للرواية فإنه شارك فى صنع الأحداث ؛ بذلك زاد من قوة الإقناع الفنى للرواية على طريقة «وشهد شاهد من أهلها» . وعلى الرغم من أنه شارك أهاب فى القسم فى القضاء على الحوت فإنه كان أول من أدرك جنون تنفيذ هذا القسم ؛ فقد اكتشف فى أهاب جنون الديكتاتور الذى تطارده فكرة معينة فيذعن لها حتى لو كانت سبباً فى تدمير السفينة كلها . هنا يبدو المستوى الرمزى للمواقف : فالكابتن أهاب يمثل الديكتاتور الذى يورد أمته موارد التهلكة من أجل الانتقام من قوة لا قبل له بها . والسفينة بيكود تمثل المجتمع الذى يقع تحت رحمة هذا الديكتاتور المجنون . على حين أن البحر يحيط بها من كل جانب ، ولا يرحمها هو الآخر : فالبحر يمثل الحياة التى لا ترحم الضعفاء الذين فقدوا إرادتهم الشخصية ؛ لذلك يموتون كلهم مع أهاب فى النهاية باستثناء إسماعيل الذى تصدى بالرأى والإرادة لجنون أهاب ، فعاش بعده لكى يروى مأساته . أما شخصية الحوت الأبيض موبى ديك فلها من الإيحاءات الرمزية ما يصعب علينا حصره : هنا يبدو الخصب الفكرى والفنى الذى تنطوى عليه الرواية : فالحوت يمكن أن يرمز إلى قوى الشر أو قوى الطبيعة أو حركة المجتمع التى يجب على الانسان أن يدرك معناها ؛

حتى لا يصطدما معاً . كانت مأساة أهابَ أو ملحمته أنه أصر على الاصطدام بها ظنا منه أنه سيثبت إرادته فى الانتقام منها .

أما شخصية البطل أهاب فهى مزيج عجيب من بروميثيوس ، وشيطان ميلتون ، ودكتور فاوستس ، والملك لير : فهو من الشخصيات التى تفخر بخلقها الرواية العالمية ، ومن الناحية الفنية نجد شخصيته متسقة تماماً مع أفعاله . كان مدفوعاً برغبة مجنونة أقوى من أن يتحكم فيها ، وذلك على الرغم من أن هذه الرغبة من خلقه هو شخصيا . فى رحلة بحرية سابقة استطاع موبى ديك أن يبتلع ساقه فى قضمة واحدة ، ومنذ تلك اللحظة ترك أهاب القياد لرغبة الانتقام العارمة لكى تشكل كل أفكاره وسلوكه بلا هوادة . حاول أن يخفى جنون الانتقام الذى ينهشه من الداخل بقناع براق من الحكمة ، لكن منذ أن أقسم البحارة معه على التخلص نهائيا من موبى ديك كشف عن جنونه ، وتحولت الرواية كلها إلى حمى مشتعلة الأوار ، وأصبح الموت قدَر الجميع . يبدو العنصر الملحمى جليا فى شخصية أهاب عندما يرفض الانحناء أو الإذعان لأية قوة مهما كانت قاهرة ، فيتحدى البرق والرعد والشمس وكأنه باع نفسه للشيطان من أجل بلوغ رغبته فى التشفى والانتقام ! لم تكن معركته مع مجرد حوت ، لكنها كانت مع قوانين الكون الأبدية الأزلية التى تؤكد دائماً أن الإنسان ليس سوى حشرة تعتقد أنها سر الكون ومحوره ! صور أهاب ثورة التمرد الشيطانى ، والكبرياء الإنسانى ، والاعتماد المطلق على النفس فى مواجهة كل ما تأتى به الأقدار .

على الرغم من هذا المزيج الغريب من الملحمية والمأسوية فإننا نشعر أن أهاب إنسان مثلنا تماماً ؛ ولذلك لا يفتقد تعاطفنا معه وخوفنا عليه ! يقول صديقه القديم بيليج : إن أهاب لا يخلو من الملامح التى تؤكد إنسانيته ، والتى تتضح فى مواقف متناثرة مثل معاملته للصبى بيب الذى يقوم على خدمة قمرته ، لكن سرعان ما تختفى هذه الملامح الإنسانية ؛ لكى يبرز أمامنا أهاب الرهيب ؛ فهو يصدم عندما يعلم أن الكابتن بومر الذى فقد ذراعه بين أسنان موبى ديك قد تقاعس أخيراً ، وسئم مطاردة الوحش التى لا طائل من ورائها . اعتبر هذا السلوك جبناً وحنثاً بالقسم وليس حكمة وتؤدة . أما إسماعيل فقد نظر إلى أهاب على أنه مجرد مجنون لا يستطيع لجنونه دفعاً ! من هنا كان الجانب المأسوى الذى ميز شخصيته بالرغم من عنصرها الملحمى الذى لم يعرف التردد أو الخوف أو التراجع .

ولكى يجسد كل جوانب الصراع القدرى بين أهاب وموبى ديك – استخدم ميلفيل الشخصيات الأخرى على سبيل التنويعات المتعارضة مع النغمة الرئيسة للانتقام : يقول ستاربك : إنه خرج على السفينة لصيد الحيتان وليس تنفيذاً لرغبة قائده العارمة فى الانتقام ؛ فهو لا يرى فى الحوت سوى قوى الطبيعة الوحشية بكل ما تحمله من غرائز عمياء لا تعبأ بالإنسان أساساً ، وليس كما ظن أهاب أنها تطارده .

قد يعترف بعض البحارة بأن قوى الشر متجسدة فى الطاقة الخارقة التى يتمتع بها الحوت ، لكنهم عمليا لا يعبئون بها ، بل يتركز همهم فى الحصول على الفوائد المتوقعة من جسم الحوت بعد إصطياده . فى المطاردة النهائية نجد ستاربك يصرخ منادياً أهاب بأن الحوت لا يطارده ، وإنما الذى يطارد الحوت بجنون هو أهاب نفسه ! وفى حمى المطاردة الأخيرة يكتشف ستاربك أن الدافع وراء اندفاع أهاب المسعور لم يكن القسم الذى

أقسمه للتخلص من موبى ديك ، بل كانت هناك أسباب أخرى متعددة ومتشابكة بحيث يصعب حصرها مثلما يصعب علينا تعريف الإنسانية بكل صراعاتها فى كلمات معدودة .

وقد وضحت لنا مأساة أهاب من بداية الرواية فى العظة التى ألقاها الأب مابل على البحارة ، وفيها أوضح أنه لكى نطيع الله يجب علينا ألا نطيع أنفسنا . وعندما نتيقن أننا لا نطيع أنفسنا بالانقياد وراء رغباتنا وغرائزنا فإننا نكون بذلك قد بلغنا طاعة الله الحقيقية ، وهى طاعة لا نصل إليها إلا بعد الكثير من الممارسات الروحية القاسية ، لكن أهاب ترك عناصر الشر والانتقام والغريزة العمياء تستفحل داخل نفسه حتى قضت عليه فى نهاية الأمر . من الناحية الرمزية لم يكن الحوت نفسه إلا التجسيد الحى لما يصطخب داخل أهاب ؛ من هنا كان الالتحام الدرامى بين كل من أهاب وموبى ديك ؛ مما منح الرواية وحدة عضوية فعالة جعلت المعنى العام لا ينفصل عن الشكل الفنى .

كان هدف ميلفيل من كتابة «موبى ديك» أن يستغل معلوماته الوافرة وخبراته الطويلة فى عالم صيد الحيتان ، وهو عالم غامض ومثير وخطير وزاخر بالمتناقضات مثل الحياة تماماً ، لذلك يصلح ليكون رواية زاخرة بالصراع ذى المستويات المتعددة . ظلت فكرة كتابة الرواية تطارد ميلفيل عشر سنوات قبل أن يبدأ فى تأليفها ، وساعد تخمر الفكرة تماماً فى ذهنه على إنضاجها من خلال إدراكه الواعى أو اللاواعى للتقاليد الأدبية التى سبقته فى العالم ؛ فمن السهل تتبع التأثيرات الفنية لكتاب المسرح الإليزابيثى وخاصة شكسبير . هناك أيضاً تأثير الإنجيل بكل الإيحاءات الميتافيزيقية والقدرية ، بالإضافة إلى تأثير كل من ميلتون وجيته وبايرون وكارليل وإيمرسون ، لكن مع كل هذه التأثيرات المتعددة لم تفقد «موبى ديك» شخصيتها المميزة كعالم روائى مستقل بذاته ، وهذا دليل واضح على الموهبة الأدبية الخصبة الذى يتمتع بها ميلفيل ، وإن كان لم يتمتع بالشهرة والتقدير فى حياته ، لكنه أثبت أن ريادته الأصيلة فى مجال الرواية الأمريكية قادرة على إفساح مكانة مرموقة لصاحبها حتى بعد رحيله . فالأعمال الأدبية العظيمة تمتلك الحياة الخاصة بها التى لا تستمدها من حياة صاحبها .

٩٦ إيدنا سان فنسنت ميللاى (١٨٩٢ - ١٩٥٠) 96 Edna St. Vincent Millay

إيدنا سان فنسنت ميللاى أديبة أمريكية مارست كتابة الشعر والمسرحية والرواية . كانت تعتقد أن الشعر فن ثورى بطبيعته ، ويسعى إلى اكتشاف المجهول داخل أحراج النفس البشرية . صحيح أنه من التقاليد السابقة ما يمكن أن يساعد الشاعر على الوقوف على أرض صلبة ، لكن هذه التقاليد ليست سوى قاعدة للإنطلاق نحو آفاق جديدة لم يصل إليها شاعر من قبل . هذه الروح الثورية تنطبق على المضمون الفكرى كما تنطبق تماماً على الشكل الفنى . أدى هذا إلى الإعجاب الشديد الذى كنته أجيال الشباب لأشعار مس ميللاى فى زمنها ، وأصبحوا يحفظون معظم قصائدها عن ظهر قلب على سبيل الاستشهاد بها فى مواقف حياتهم اليومية . واعتبرها بعض النقاد لورد بايرون آخَر ، لكن فى ثياب امرأة هذه المرة . أصبح لقبها الذى عُرفت به «لسان حال العشرينيات الملتهبة» . وهى الفترة التى حصلت فيها على جائزة بوليتزر عام ١٩٢٣ اعترافاً بالثورة الفكرية والفنية التى أحدثتها . وعلى الرغم من هذه الثورية المتجددة لم تجد مس ميللاى عيباً فى الاستفادة بإنجازات الشعر الأمريكى التى بدأت بوولت ويتمان ، بل إنها توغلت فى تراث الشعر الإنجليزى حتى وصلت إلى العصر الإليزابيثى ، وعادت منه ببعض الإيقاعات والصور والرموز .

ولدت إيدناسان فنسنت ميللاى فى بلدة روكلاند بولاية مين . تلقت تعليمها بين كليتى بارنارد وفاسار . كان الجو الثقافى والأدبى فى أسرتها من العوامل المبكرة التى ساعدتها على وضع قدمها على الطريق . فقد كانت أخواتها الثلاث من محبات القراءة ومناقشة آخر الأعمال التى اطلعن عليها ؛ مما فتح ذهنها لآفاق وأفكار جديدة . وقبل أن تتعدى العشرين من عمرها نشرت قصيدة بعنوان «عصر الإحياء» ١٩١٢ أثارت ضجة كبيرة فى الأوساط الأدبية ، وجلبت لها شهرة ساعدتها بعد ذلك على ترسيخ مكانتها بين شعراء عصرها وخاصة فى مجال الشعر الغنائى . أصدرت أول ديوان لها بالعنوان نفسه عام ١٩١٧ . ثم «ثمرات التين القليلة» و«أبريل الثانى»

١٩٢١ و «الغزال بين الثلوج» ١٩٢٨ . وعلى الرغم من هجوم النقاد على هذه الدواوين الغنائية بحجة أنها شخصية وذاتية أكثر من اللازم فإن إقبال القراء استمر عليها بدرجة لا تتسنى للشعر بصفة خاصة لدرجة أن أشعارها أصبحت من كتب الجيب التي يحملها كثير من الشباب .

استفادت مس ميللاى من آراء النقاد ، فسعت إلى توسيع دائرة اهتماماتها الفكرية بحيث خرجت عن حدود الغنائية الذاتية إلى آفاق الرؤية المتكاملة للحياة الإنسانية كما نجد فى ديوان «محادثة عند منتصف الليل» ١٩٣٧ والدواوين التالية ، لكن يظل إنجازها الأكبر متمثلاً فى دواوينها الغنائية التى بلغت قمتها فى «عازف الهارب وقصائد أخرى» ١٩٢٣ . وهو الديوان الذى يبرز تمكنها وأستاذيتها فى تأليف القصيدة الغنائية «السوناتا» ، وذلك إلى أن نشرت قصائدها الغنائية الكاملة عام ١٩٤١ التى اعترف معظم النقاد بأنها كانت إضافة حقيقية إلى الشعر الأمريكى . وكانت بعض قصائدها قد لحنت فى العشرينيات ، وأصبحت من الأغانى والمقطوعات التى رددها الشباب الذين عاشت بينهم وأحست بنبضهم .

بعد تخرجها من كلية فاسار فى مطلع العشرينيات ذهبت لتعيش فى قرية جرينتش بنيويورك التى كانت قبلة الشباب المتمردين والثائرين ضد القيم والتقاليد البالية التى أدت إلى الحرب العالمية الأولى . عاشت مس ميللاى حياة فنية بمعنى الكلمة ، فانضمت إلى فرقة ممثلى برفنستاون التى قدمت لها بعض المحاولات المسرحية التى كتبتها عندما كانت فى فاسار ، وسرعان ما رسخت شهرتها كشاعرة بعد ديوانها الثانى «ثمرات التين القليلة» الذى ظهر فيه تأثرها الواضح بشكسبير وكيتس وجيرارد مانلى هوبكنز ، وأكد ريادتها فى مجال القصيدة الغنائية . وعلى الرغم من أنها كانت تعبر عن أحاسيسها الذاتية ، فإنها كانت تهدف أساساً إلى بلورة موقف الإنسان من الحياة : فمثلاً نجدها تقول :

«تحترق شمعتى من طرفيها
ولن تضىء الليل بطوله
ولكن فلتعلموا : أعدائى وأصدقائى
أنها منحتنى الضوء الباهر» .

وكلما تقدم بها السن كانت تخرج تدريجاً من دائرة ذاتها إلى استيعاب هموم العالم المعاصر كله . وعندما اقتربت من منتصف العمر تخلت نهائياً عن إنطلاقها الفكرى اللامحدود وشطحاتها العاطفية العفوية ، وبدت أكثر جدية ، بل تشاؤماً ، وخاصة عندما وجدت أوربا على حافة كارثة سياسية وعسكرية ، فكتبت أشعاراً عنيفة تهاجم فيها التحولات البربرية التى كانت تجرى من خلال انتشار النازية والفاشية : قالت على سبيل المثال :

«يا إلهى هل الاحتكاك المدمر
هو الأسلوب الذى يحتفظ بدفء العالم؟
أصبحت الشمس على وشك السقوط
ولم يعد هناك دفء أو نور .»

أما عن مسرحياتها فقد استقبلها النقاد بالترحاب وخاصة مسرحية «آريا داكابو» ١٩٢٠ التى كانت من

أقرب أعمالها إلى قلبها . فى عام ١٩٢٦ أصدرت ثلاث مسرحيات فى مجلد واحد . وفى العام التالى نشرت مسرحيتها « رهن إشارة الملك » التى حولها ديمز تايلور إلى أوبرا ، كما خاضت أيضا مجال التأليف الروائى ، فكتبت لقطات زاخرة بالسخرية مثل تلك التى نجدها فى «حواريات كئيبة » ١٩٢٤ وقد وقعت كل محاولاتها باسمها المستعار نانسى بويد . لكنها لم تسترع نظر النقاد الذين ركزوا على إنجازاتها الشعرية فى المقام الأول .

لم يتفق النقاد على رأى موحد تجاه شعرها : قال بعضهم إنها فشلت فى التفوق على أشعارها الأولى ، وبذلك تحولت من الثورية إلى التقليدية ، لكن هذه التقليدية كانت سببا فى توسيع رقعة جمهورها بسبب المعانى الواضحة ، والأفكار المحددة والإيقاعات السلسة التى تميزت بها قصائدها ، مما جعل الناقد إدموند ويلسون يعتبرها واحدة من الشعراء القلائل فى الإنجليزية الذين استطاعوا الوصول إلى الصفوف الأولى لأدباء العصر فى وقت سيطر فيه النثر على كل أدوات التعبير الأدبى ؛ فقد ربطت الشعر بالحياة ، ومكنته من مواكبتها ، لكنها لم تحوله إلى بوق للدعاية . كانت كل قصائدها تنبض بحب الحياة ، وتهاجم بقسوة وعنف كل من يظن فى نفسه القدرة على تشويه وجه الحياة الجميل النابض . فى قصيدتها «عالم الله» ١٩١٧ يبرز حبها الجارف لكل مظاهر الطبيعة التى وجدت فيها الحب والخير والحق والجمال . تبدأ القصيدة بقولها : أيها العالم إننى لاأستطيع أن أحتضنك بالقوة التى تمكننى من عصرك . هذا الاتجاه ينطبق على الاثنتين والخمسين قصيدة التى يضمها ديوان «لقاء مميت » ١٩٣١ والذى يعد من أعظم إضافاتها الشعرية التى تتغنى بالعالم كله بكل الحب الرومانسى والتلقائى والمندفع . ولايمكن أن ينسى العالم شاعرة أحبته بهذا الجنون ، من هنا كانت المكانة الأثيرة التى تتمتع بها إيدنا سان فنسنت ميلاى داخل وجدان الإنسان الأمريكى .

٩٧ آرثر ميللر — 97 Arthur Miller

(١٩١٥ - ....)

يمثل الكاتب المسرحى الأمريكى المعاصر آرثر ميللر معظم كتاب المسرح الأمريكى من ناحية الوعى الحاد بروح العصر المشبعة بالقلق والفشل والإحباط . وقد حرص على الاحتفاظ بتأثيره فى المسرح لمدة طويلة عن طريق إعادة التفكير فى الزاوية التى ينظر منها إلى المجتمع حتى لاتصاب مسرحياته بالرتابة والتكرار ، وهو لاينسى أن المسرح الأمريكى عاش حياته التى لاتزيد عن ثلاثة أرباع القرن على المحاولة والخطأ ، ولم يصل بعد إلى إرساء التقاليد المسرحية الخاصة به كما فعل المسرح الأوربى من قبله بقرون عدة . اعتبر ميللر أن من مهمته المساهمة فى إرساء هذه التقاليد ، لذلك اختار الإنسان الأمريكى العادى فى مواجهة تقلبات المجتمع وضغوطه التى لاترحم ؛ ولكى يبلور هذا الصراع دراميا تجنب بقدر الإمكان القيام بدور المحقق ، وذلك بالالتزام بحتميات الإبداع الفنى . اعتبر هذا الاتجاه الوسيلة الفريدة التى يستطيع بها المسرح الأمريكى مواجهة المنافسة القاسية والمتزايدة من جانب الفنون الجماهيرية الأخرى مثل التليفزيون والسينما .

يُعد دخول آرثر ميللر ميدان التأليف المسرحى فى منتصف الأربعينيات نصرا للمسرحية الاجتماعية التى هبطت فى تلك الفترة إلى مستويات لاتمت إلى الفن الرفيع بصلة ؛ فقد عالجت الصراع الاجتماعى كمجرد ظاهرة وقتية ، ولم تحاول أن تصل إلى جوهر الصراع الدرامى الذى لايبلى بمرور الزمن ، بل إن كتاب المسرح الاجتماعى قبل ميللر حولوا مسرحياتهم إلى نوع من الدعاية الساذجة والتغنى بفضائل المجتمع الأمريكى فى مرحلة الثلاثينيات ! لذلك نشر رايموند ويليامز دراسة جادة بعنوان « واقعية ميللر » فى « المجلة النقدية الفصلية » حاول فيها أن يؤكد وضع آرثر ميللر بصفته الكاتب المسرحى الذى أعاد إلى المسرح مسرحية القضايا الاجتماعية ، ولكن من باب الفن هذه المرة ، وبذلك شكلت مسرحيات ميللر نوعا من التراجع القوى عن التفكير الاجتماعى المباشر الذى بلغ ذروته فى أواخر الأربعينيات .

لكن لانستطيع القول بأن ميللر قد أحدث هذا التحول بمفرده ، ذلك أن التراجع بعيدا عن المسرحية الاجتماعية السطحية كان نتيجة للاتجاه الذى لايعرف من الحياة سوى رفع الشعارات وصب القوالب . كان من الطبيعى أن تُحيل كلٌ من النزعة الطبيعية والاتجاه اليسارى – المسرحية التقليدية الاجتماعية إلى أثر بال مندثر مع بدايات الأربعينيات . من هنا كان إصرار النقاد على ضرورة الانفعال الإنسانى الشخصى بالقضايا العامة للمجتمع . يعلن رايموند ويليامز فى دراسته أن آرثر ميللر استطاع بمسرحياته الخمس وبمقدماته التى كتبها فى الفترة مابين عامى ١٩٤٧ و ١٩٦٠ أن يخترق السد الذى صنعته أكوام المسرحيات الاجتماعية التقليدية برغم أن الممر إلى الجانب الآخر مازال شائكا وغير مأمون .

الحقائق بين الإنسان والمجتمع :

كان أكثر ماأنجزه ميللر هو قدرته الفنية على تحويل الحقائق الاجتماعية إلى قضايا شخصية ثم تحويل القضايا الشخصية إلى علاقات متشابكة تحدد نظرة الإنسان إلى المجتمع بصفته كيانا يحتم عليه أن يتميز بالأخلاق والمثل ، لذلك يقول رايموند ويليامز : إن كل جوانب الحياة الشخصية تتأثر جذريا بخصائص الحياة العامة ، برغم أن الناس لايرون الحياة العامة إلامن زوايا شخصية تماما . بمعنى آخر : إن العلاقة بين الإنسان والحياة علاقة عضوية قائمة على التأثير والتأثر . استفاد ميللر من هذه الحقيقة أن أحال الحقائق الاجتماعية المجردة مثل النجاح ، والفضيلة ، والفشل ، والرذيلة ، واليأس ، والإحباط ، والجبن ، والتردد . . إلخ – إلى نوع من النسيج الدرامى الحى ، ثم جسد شخصياته باعتبارها أفرادا هم فى ذاتهم أهداف وقيم لامجرد ظواهر ووسائل اجتماعية مؤقتة .

ولكى يصل ميللر إلى هذا المستوىٰ الراقى من التشكيل الدرامى لم يقتصر على مذهب مسرحى معين مثل الطبيعية ، بل ترك لنفسه حرية الاختيار التى تحتمها حتمية الشكل الفنى ؛ لذلك يلجأ ميللر فى مسرحيته الشهيرة « موت قومسيونجى » إلى الاتجاه التعبيرى فى تجسيده لتيار الوعى واللاوعى داخل بطله «ويللى لومان» ، بل إن ميللر يقرر بصراحة فى مقدمته لمسرحياته الكاملة التى نشرت عام ١٩٥٧ أن اهتمامه الرئيس فى تلك المسرحية كان منصبا أساسا على دائرة الوعى عند بطله . كان أول انطباع رسخ فى مخيلته عن هيكل المسرحية أنها عبارة عن وجه هائل يظهر على خشبة المسرح ، ثم لايلبث هذا الوجه أن يتفتح لكى يدخل الجمهور داخل رأس البطل ، ويعيش بين التيارات والصراعات التى تنهب كيانه وتمزقه . وعلى سبيل العلم بالشىء كان أول عنوان منحه ميللر لمسرحيته هو « فى داخل رأسه » وذلك قبل أن يستقر رأيه نهائيا على « موت قومسيونجى » كعنوان .

كان ميللر قادرا على إحياء المسرحية الاجتماعية الناضجة فكريا وفنيا ، بذلك مهد الطريق للآخرين وشجعهم على السير فيه من خلال مقدماته التى وضعها لمسرحياته ، وأبرز فيها ضرورة العلاقة العضوية الحية بين الفكر والفن . وبغض النظر عن أى جانب من جوانب القصور الفنى فى مسرحه وخاصة تلك التى تتمثل فى الافتقار إلى اللغة الدرامية الحية التى ترتفع إلى مستوى التراجيديا الحديثة – فإن ميللر يعد رائدا من رواد المسرح الأمريكى بصفة عامة . بزغ نجمه فى منتصف القرن لكى يمنح الحياة الخاصة للإنسان معنى كبيرا وإيحاءات

متعددة طبقا لقوله فى إحدى مقدماته : « إن هدف الدراما يتركز فى السمو بوعى الإنسان وتطهيره ، وليس فى مجرد القيام بهجوم ذاتى على أعصاب المتفرجين ومشاعرهم » .

المسرح التجارى :

لكن ميللر فشل فى أن تشق مسرحياته طريقا شعبيا عريضا على مسارح برودواى التى لاتعنى إلابالربح التجارى قبل أى شىء آخر . ومع ذلك ترك ميللر انطباعا لدى معظم النقاد ورواد المسرح بصفته كاتبا طليعيا يملك منهجا محددا وهدفا معينا . ظل ميللر شخصية منعزلة فريدة وسط طوفان المسرحيات التجارية إلى أن استطاع أخيرا الخروج من برودواى بتقديمه مسرحية « البوتقة » على مسرح طليعى نجح فى تجسيدها فنيا وفكريا ، بعد ذلك أكد إصراره على منهج المسرحية الاجتماعية الناضجة بأن أعاد صياغة مسرحية إبسن « عدو الشعب » حتى تناسب الذوق الأمريكى ، وهو بهذا أبرز التزامه عمليا بالمنهج الذى اتبعه إبسن قبله .

بتأليف وإخراج « البوتقة » تحرك ميللر فى الاتجاه الذى سبق أن جذبه بالفعل ، لكنه لم يصادف فيه نجاحا شعبيا عريضا ؛ فقد مزج بين التاريخ والتراجيديا مزجا عضويا ارتفع بالمسرحية إلى آفاق سامية من التراجيديا الرفيعة لم تبلغها مسرحية « موت قومسيونجى » من قبل . امتاز بطله الزارع جون بروكتور بأبعاد درامية وإيحاءات تراجيدية خصبة لم تتيسر لذلك القومسيونجى المحال إلى المعاش ويللى لومان . فالموت البطولى الذى لقيه بروكتور عندما اختار المشنقة مفضلا إياها على الخضوع لسلطة ظالمه – كان أكثر سموا فى مجال التضحية التراجيدية من الميتة الهزيلة التى أنهت حياة ويللى لومان .

والإنجاز الجديد فعلا فى مسرحية « البوتقة » أن ميللر كتب مأساة شعرية نأت عن أسلوب النثر التقريرى الذى كتب به « موت قومسيونجى » ولم تخضع أيضا لقيود النظم والقافية لكنها أخذت من الشعر روحه الخلاقة الخصبة الزاخرة بالكثافة والأبعاد والإيحاءات واللمسات . برزت هذه الروح الشعرية فيما بعد فى مسرحية « منظر من فوق الجسر » التى عالجت مضمونا معاصرا . لم يكن ميللر يهدف بطبيعة الحال إلى الزخرفة الشعرية ، بل استخدم وظيفة الشعر كعنصر درامى فى بناء مسرحيته . وحياته العملية فى مجال المسرح تدل على أنه يحرص على أن يضع مقدما هيكلا لمسرحيته قبل كتابتها حتى يضمن عدم الخروج عن منهج المسرحية المحكمة الصنع والتى تتجلى بصفة خاصة فى مسرحية «كلهم أبنائى» . لكنه لايقتصر على الصناعة المحكمة فى التأليف المسرحى حتى لايتحول إلى حرفى أكثر منه فنانا وخاصة أنه بدأ حياته بمسرحية « موت قومسيونجى » التى ينهض بناؤها على الدراما الخيالية التعبيرية على حين لجأ إلى الكتابة التاريخية الشعرية فى «البوتقة» . توضح مقدمات ميللر التى كتبها لمسرحياته وعيه الحاد بالأهداف الفنية والفكرية التى كتب من أجلها المسرحيات ، لذلك لايهم الاتجاه الدرامى الذى يتخذه طالما أنه متحكم فى أدواته الفنية والفكرية . فقد كان ميللر حريصا كل الحرص على التمكن من عنصر الصنعة فى فنه ، إذ أن إدراكه لأسرار الصنعة كفيل باستيعاب الإتجاهات الدرامية التى قد تختلف إلى درجة التناقض التام . فهذا التناقض فى يد الكاتب الخبير يمكن أن يتحول إلى طاقة درامية حية وخلاقة .

الصراع الدرامى :

ربما كان العنصر التراجيدى فى مسرح آرثر ميللر السبب الرئيسى فى تجنبه لأخطاء المسرحية الاجتماعية ، فهو يدرك بعمق وبموضوعية التناقضات التى تمزق الإنسان المعاصر . وهى ليست تناقضات اجتماعية بمفهوم الواقعية الاشتراكية ، لكنها ظواهر نابعة من صراعات أعمق وأكثر فاعلية فى المجتمع الإنسانى ككل وبصفة عامة ، وليس الإنسان الفرد إلاأحد ضحاياها ، هنا يكمن المعنى الأساس لمعظم أعمال ميللر المسرحية . من الظاهر يبدو الصراع الأساس فى كل مسرحياته نتيجة طبيعية للتناقض بين الآباء والأبناء : فى مسرحية « موت قومسيونجى » يبرز الصراع بين بيف وويلى لومان الأب ، وفى « مشهد من فوق الجسر » بين إيدى كاربونى وربيبته كاثرين ، وفى « البوتقة » بين جون بروكتور والفتاة الصغيرة ، وفى « كلهم أولادى » بين جوكيلر الأب وكريس الابن . لكننا إذا تعمقنا فى هذا الظاهر فسنجد أن الصراع الدرامى الحقيقى يقع بين الأب وبين قوى المجتمع وضغوطه الرهيبة التى تظل تطارد الأب حتى تضع حدًّا لحياته . بذلك تنتهى هذه المسرحيات بانتحار ويللى لومان وبشنق جون بروكتور وانتحار جوكيلر وقتل إيدى كاربونى . فالنهاية التراجيدية نتيجة طبيعية لتركيب المجتمع ، وليس للأبناء أى ذنب فيه كما قد يبدو للمتفرج المتعجل لأول وهلة .

وبالطبع فإن كاتبا مسرحيا مثل ميللر يركز على قضايا مجتمعه المعاصر – لابد أن يكون له من الميول والإسقاطات السياسية مايستحق الدراسة : لنأخذ مضمون مسرحية « البوتقة » نموذجا لهذا : فقد استمد ميللر هذا المضمون من قصة جماعة من الناس هاجروا إلى أمريكا ، وعاشوا فى أخوة جمعتهم فيها المصلحة المشتركة ، لكن بمجرد استقرارهم تبدأ الأطماع البشرية تتخذ طريقها إلى نفوسهم : فيحقد الواحد منهم على الآخر ، ويضمر الشر له ؛ ذلك لأن ميللر يؤمن بأن المجتمع بدون حب لايمكن أن يستمر وينمو ، وخاصة أن كل فرد فيه يتربص بالآخر : فمثلا عندما تبدأ قصة وجود ساحرات فى قرية سالم التى تدور فيها أحداث المسرحية ، يلتقطها الحاقدون ذريعة للهجوم على خصومهم والنيل منهم . تتضح المأساة أكثر عندما يرفض جون بروكتور أن يوقع بإمضائه على وثيقة تدين بعض سكان القرية . بذلك لم يعد ضمير الإنسان ملكا له ، بل مجرد أداة مسخرة فى يد السلطة ، أوكما يقول ميللر : إن الضمير أصبح شيئا يتبادلونه فيما بينهم وكأنه سلعة معروضة لمن يشترى .

وجد ميللر تشابها قويا بين أحداث هذه القصة التى وقعت فى قرية سالم الأمريكية عام ١٦٩٢ : أى منذ حوالى ثلاثة قرون ، وبين واقع الحياة الأمريكية المعاصرة . يقول ميللر : إنه يتمنى أن يرى زعماء أمريكا بصفة خاصة والعالم بصفة عامة وهم يعالجون الوهم والحقد بتعقل وشجاعة مثلما فعل شيوخ ماساتشوستس . كأن ميللر تنبأ بماحدث بعد ذلك بمدة قصيرة فى عام ١٩٥٢ عندما قامت فى أمريكا حركة تشبه تماما الحركة التى ظهرت فى قرية سالم ، وتزعم هذه الحركة السيناتور الأمريكى المشهور جوزيف مكارثى . وبالفعل تم استدعاء ميللر نفسه ليستجوب أمام لجنة مكارثى بتهمة مزاولة نشاط معاد لأمريكا ، وطلبوا منه التوقيع على وثيقة بأسماء الكتّاب الأمريكيين الذين طالبوا بحرية الرأى والتعبير ، ولكنه رفض .

كانت قضية الحرية الفردية داخل النظام الاجتماعى من المشكلات السياسية التى أقلقت ميللر فى جميع

مسرحياته . ولعلها السبب الرئيس وراء إعادته لصياغة مسرحية « عدو الشعب » لإبسن حين كتب عنها يقول :

« المسألة الرئيسة فى حياتنا الاجتماعية الحالية إنما هى ببساطة : هل تلغى الضمانات الديمقراطية فى وقت الأزمات المصيرية ؟ وهل يعاقب الناس إذا عبروا عن الحقيقة كما يرونها ؟ تلك هى القضية الأساس التى لابد أن تواجه كل مجتمع متحضر على مر التاريخ البشرى كله . فهذا المجتمع سيواجه يوما فردا يصر على أنه على صواب ، وأن باقى الناس على خطأ ؛ إذن هل يتحتم أن يحمى الناس فى هذه الحالة أنفسهم من رأى الفرد ؟ »

إن عقدة الصراع فى نظر ميللر تكمن فى أن الفرد يقول « إنى أظن » أو « إنى أعتقد » على حين أن الأغلبية تقول كذلك « نحن نظن » أو « نحن نعتقد » . هذا ينطبق على كل الشخصيات فى « البوتقة » . تلك هى عقدة الصراع الدرامى فى مسرح ميللر . إن كل البشر غير متيقنين من أى شىء على الإطلاق : فالمسألة نسبية للجميع ، ومن هذه النسبية تنبع كل صراعات البشر منذ الأزل ، وستظل هكذا إلى الأبد . فالصراع ليس صراعا حول مفاهيم مطلقة ومحددة ، من هنا كان تعاطف ميللر مع الإنسان فى كل هفواته وسقطاته ، فالتفكير الإنسانى كله اجتهادات ، وليس لفرد الحق فى أن يفرض سلطانه قسرا على الآخرين بحجة أنه الوحيد الذى يدرك الصواب ؛ فطالما أن الجميع بشر فإن ماينطبق على فرد لابد أن ينطبق على الآخرين .

هكذا يؤكد ميللر إيمانه العميق بالطبيعة الإنسانية التى تبلورت فى مسرحية « غير المتلائمين » وفى هذا يبدو تأثير الفيلسوف الأمريكى إيمرسون على ميللر ؛ فهو يؤمن أن فى الطبيعة البشرية من المتناقضات المتشابكة والصراعات المستمرة مايمنع أى تحديد مطلق من قبل البشر ؛ لذلك يقول إيمرسون : ليس هناك خيرخالص أو شر مطلق ؛ فهذه كلها أمور عارضة فى الطبيعة ، مثلها فى ذلك مثل موجة البرد المؤقتة . كذلك ليست هناك كذبة خالصة ، وليس هناك حقد خالص فى البشرية .وعلى الإنسان أن يحافظ دائما على حدة وعيه لئلا يجرفه التيار دون أن يدرى .

الميول الصهيونية :

لكن ميللر ليس بهذه المثالية الفكرية التى تبدو للقارئ من هذه الدراسة : فلكى تتكامل الأبعاد فإنه يجب علينا أن ننظر إلى الجانب الآخر من الصورة ، فمن المعروف أن آرثر ميللر يهودى العقيدة ، هذا طبعا لايعيبه فى شىء . لكن مايعيبه حقيقة أنه يخرج عن حدود عقيدته اليهودية كدين سماوى إلى نطاق ميوله الصهيونية كاتجاه سياسى يتخذ من اليهودية قناعا براقا لكى يخفى خلفه أطماعه ومخططاته . والمنهج نفسه يتبعه آرثر ميللر عندما يتخفى وراء أقنعة الثورية والواقعية الاشتراكية لكى يبث اتجاهاته الصهيونية فى وجدان القارئ أوالمتفرج دون أن يحس : فمثلا كان يهاجم من طرف خفى تديُّن سكان قرية سالم المسيحيين فى «البوتقة» على أساس أنه تعصب دينى أعمى يصور لهم أنهم حماة دين الله ، لم يحاول ميللر أن يبرر أن الدين كان العاصم الوحيد لسكان قرية سالم من التشتت والانهيار والتفكك ، بل إنه حاول أيضا الإيحاء بأن هناك علاقة خفية بين الإرهاب المكارثى والتدين المسيحى .

يتضح هذا الاتجاه أيضا فى تعاطفه مع الشخصيات اليهودية التى يقحمها أحيانا فى مسرحياته دون مبرر

درامى : فمثلا فى مسرحيته الأخيرة « الثمن » يقحم شخصية تاجر الأثاث القديم سولومون ، وبالطبع فإن ميللر من الذكاء بحيث لايكشف أوراقه دفعة واحدة عن طريق إحاطة شخصيته المسرحية بهالات مثالية ، بل إنه يسخر منها من حين لآخر ولكن فى رفق وحنان ، ممايدفع القارئ إلى حب الشخصية دون أن يدرى . وهذا يحدث أحيانا على حساب البناء الدرامى للمسرحية .

بدت العقلية اليهودية التجارية الناجحة عندما كتب ميللر مسرحيته « بعد السقوط » التى اتخذ مضمونها من حياة فاتنة الشاشة الأمريكية مارلين مونرو التى تزوجها ، ثم طلقت منه ، وانتحرت بعدها بمدة قصيرة للغاية ، فقد أشعرها دائما بتفاهة عقلها وسطحية تفكيرها برغم جمالها الفتان الذى تكالب عليه الرجال المعجبون من كل حدب وصوب . لم يترفق بنظرتها البريئة إلى الحياة برغم علمه المسبق بكل أبعادها الفكرية المحدودة ثم طلقها عندما مل الحياة معها . فقدت توازنها بعد ذلك ، وأصبحت حياتها جحيما مقيما أدى بها إلى الانتحار . شأنها فى ذلك شأن كل أبطال ميللر المسرحيين . لم يهتز لهذه النهاية التراجيدية . بل اتخذ منها بكل بساطة مضمونا لمسرحية جديدة أسماها « بعد السقوط » نجحت تجاريا ، لأنه استغل فيها شهرة مارلين مونرو العريضة ، لكنها سقطت فنيا ؛ لأنها كانت استغلالا صريحا لمأساة فتاة حكم عليها القدر ؛ لكى تعيش بين شقى الرحى المتمثلين فى سطوة الفكر ورغبة الجسد .

لكن مع ذلك يظل آرثر ميللر أحد أعمدة المسرح الأمريكى المعاصر ، فقد أضاف الكثير من الإنجازات الفكرية والأشكال الفنية إليه ، بصرف النظر عن حياته الشخصية وميوله الذاتية .

٩٨ هنرى ميللر 98 Henry Miller

(١٨٩١ - ....)

ولد هنرى ميللر فى نيويورك وعاش حياة متقلبة فى صباه قبل أن يصبح من أشهر الروائيين الأمريكيين المعاصرين . تلقى تعليماً هامشيا بسبب طبيعته القلقة التى أفقدته القدرة على الانتماء إلى أى نظام . قضى فترة طويلة من حياته مسافراً متنقلاً من بلد إلى آخر دون أن تهدأ له حال ! كأنه يبحث عن سراب لن يجده ، ومع ذلك يسعى جاهداً ومصرا دون كلل . ومع هذا التنقل السريع كان من الطبيعى أن يتنقل من وظيفة إلى أخرى ، ومن عمل إلى آخر . كان يقوم بتسويق أعماله الروائية بنفسه لدرجة أنه كان يمر على المنازل لبيعها ، وفى أثناء وجوده فى باريس استطاع أن ينشر رواية «مدار السرطان» عام ١٩٣٤ ثم أتبعها برواية «مدار الجدى» عام ١٩٣٨ ، لكن رواياته مُنعت من النشر والتداول فى كل من أمريكا وإنجلترا بسبب مضمونها الجنسى المكشوف الذى اعتبر فى الأربعينيات والخمسينيات خارجاً عن حدود التقاليد والآداب المرعية .

لكن مع مقدم الستينيات بكل ما حملته من حريات اجتماعية وعلى رأسها حرية ممارسة الجنس والكتابة والتحدث عنه فى المجتمعات العامة والمفتوحة – صدرت روايات ميللر فى كل من أمريكا وإنجلترا وإن كانت قد ووجهت بمعارضة خافتة ! كانت أعماله الروائية مصدراً لجدل حاد بين نقاد الغرب ، وتردد هذا الجدل بين الرفض التام والهجوم الكاسح ، وبين التأييد المطلق والتمجيد بلا حدود ، لكن مؤتمر الكتاب الذى عقد عام ١٩٦٢ فى إدنبرة عاصمة أسكتلندا قدم اعترافاً عالميا بمكانة هنرى ميللر الأدبية ؛ فقد صفقت آلاف الأيدى له حين أصر رئيس الجلسة أن يتكلم ، وكأنما كان التصفيق الراعد نوعاً من الاحتجاج الرافض للمصادرة والرقباء ومفتشى الجمارك الذين يقفون حائلاً بين الأديب وقرائه . لذلك كانت جلسة افتتاح المؤتمر بمثابة تتويج لميللر الذى حُرمت كتبه عشرات السنين فى أمريكا وإنجلترا .

فى هذه الجلسة كان كل أديب يتقدم إلى المنصة ليروى كيف كان يتفنن فى إخفاء روايات ميللر الممنوعة ،

وكيف ساعده ميللر على بلوغ النضج الفنى والإنسانى بتحطيم عقد الجنس فى كل مجتمع متزمت . أما هنرى ميللر نفسه فقد أثبت فى تلك الجلسة أنه مازال الروائى الثائر نفسه على كل شىء ، الثائر على فن الرواية ذاته . وقف دقيقة واحدة لا ليشكر ، بل ليقول : إنه يرفض أن يتحدث عن فن الرواية ، لأن الرواية فنٌ مات منذ خمسين سنة . وكان أولى بالمؤتمر أن يناقش فنا مازال شابا كفن الرسم أو فن الموسيقى . وأضاف أن الحديث عن الرواية أشبه بضرب حصان ميت ، والضرب فى الميت حرام ! ثم جلس ميللر ، ولم ينبس ببنت شفة بعد ذلك طوال المؤتمر .

من الصعب استخلاص فلسفة معينة من روايات ميللر برغم أن الجنس يشكل محورها الرئيسَ ، وهو يعترف بذلك لمعظم النقاد الذين ناقشوه هذه القضية ، فيقول : إنهم سيعودون بخفى حنين إذا حاولوا الخروج منه بفلسفة فى الجنس مثل تلك التى يخرجون بها من روايات د . هـ . لورانس ! يحدد ميللر موقفه الروائى والفكرى أو لا يحدده فيعترف بأنه لا يملك فلسفة فى الجنس ولا فى غير الجنس ، لأنه لا يؤمن بأية فلسفة على الإطلاق ، وإنما كل هدفه من كتابة الرواية هو مجرد العودة إلى الحقائق الأساس فى حياة الإنسان : أى أنه يريد أن يمزق قناع الزيف الذى يخفى الوجه الصادق والأصيل للحياة ! فالرواية التى لا تصدم الناس حتى يواجهوا الحياة كما هى– رواية لا تستحق مجرد الطبع أو النشر .

يصر بعض النقاد على أن اهتمام ميللر بتمزيق قناع الزيف الاجتماعى إنما هو فلسفة فى ذاتها . لكن ميللر يصر بدوره أنه لا يعرف حتى ماذا يريد ؟ فهو يكتب وكفى ، ولا يؤمن بمدارس الأدب أو مذاهب الفن ! لا يقرأ القصص الإنجليزية ولا حتى القصص الأمريكية . وليس له رأى فى أحد ، بل ليس له رأى فى أى شىء من الأشياء ! ومن ثم ليست له مدرسة أدبية ، ولا يعرف : هل كان له تلاميذ وأتباع ، لأنه لا يعرف لنفسه منهجاً محدداً فى التأليف الروائى ؟ لعل الرأى المحدد الوحيد الذى يمكن استخلاصه من ميللر أنه يعتبر الروائى الفرنسى فردينان سيلين أعظم كاتب للرواية عرفه التاريخ ، وقد مات سيلين عام ١٩٦١ . ونصيحة ميللر للنقاد أن يتوقفوا عن إلقاء الأسئلة وعلامات الاستفهام هنا وهناك ، بل إن أكبر خدمة يمكن أن يؤديها النقاد للروائيين هى أن يدعوهم وشأنهم حتى يتفرغوا للكتابة بعيداً عن المهاترات النقدية

المضمون الروائى :

بنى ميللر شهرته الأدبية على أهم ثلاث روايات كتبها وهى : « مدار السرطان » ١٩٣٤ ، و« مدار الجدى » عام ١٩٣٨ ، و« الربيع الأسود » ١٩٣٩ . استمد مضمونها من حياته الشخصية ومغامراته فى دنيا البوهيميين الذين تعج بهم باريس من كل حدب وصوب . هذا بالإضافة إلى لمحات صادرة عن ذكريات صباه وشبابه المبكر فى نيويورك . وعلى الرغم من إصرار ميللر على أنه لا يملك فلسفة معينة ومحددة ، فإنه من الواضح أن رواياته تشتمل على رؤية واضحة وعميقة وباحثة عن المعنى وراء حركة الحياة وتيارها ، بل إن المضمون الرئيس لرواياته يجسد جوانب كثيرة من الفلسفة الوجودية برغم أنه يبدو مجرد مذكرات يومية للبطل .

هذا من جهة المضمون الفكرى ، أما من ناحية الشكل الفنى فإن ميللر يعتنى أشد العناية بأسلوبه . فى الجزء

الثانى من رواية «مدار الجدى» على سبيل المثال نلاحظ أن الأسلوب النثرى الذى كتب به يتميز بالخصب والثراء والعمق والانطلاق والإيقاع الذى يرتقى به أحياناً إلى مرتبة الموسيقى الشعرية . يستخدم ميللر أحياناً بعض الصور السيريالية العنيفة والحادة فى محاولة للوصول إلى أكبر طاقات التعبير المشحونة بالمعانى وظلالها . هذا يذكرنا فى بعض الأحيان برامبو ، وخاصة عندما يقدم نظرة ثاقبة وغير عادية للجوهر الحقيقى للطبيعة البشرية كما يراها فنان قرر تحطيم كل المبادئ التقليدية والأفكار البالية . يتطرف ميللر فى هذه المحاولة أحياناً لدرجة يندر فيها أن نجد كاتباً معاصراً يقوم بها .

فى أكثر من مرة قال ميللر : إنه يؤمن بأن الحياة كما هى أروع بكثير من الكتابة التى تدور حولها ، وأنه مهما حاول الإجادة فى التأليف فلابد أن يصاب أسلوبه بالكلمات التى تأتى على سبيل سد الخانات وبالقوالب المحفوظة التى ملها جمهور القراء . لذلك فهو يعتقد أن دنيا الإحساس والشعور والوجدان أرق وأهم من عالم المعرفة الذى غالبا ما يدخل بالإنسان فى طرق مسدودة . بهذا يتبع ميللر – شاء أو لم يشأ – خطوات د . هـ . لورانس نفسها الذى يعتبره الكاتب الإنجليزى الوحيد الجدير بالاحترام بعد شكسبير مباشرة . كانت حياة ميللر فى باريس من ذلك النوع الذى يلهث وراء الإحساس والوجدان . أساساً ، وإذا جاءت المعرفة من تلقاء نفسها كان بها ، وإن لم تأت فإلى الجحيم !

كانت باريس التى عاصرها ميللر حافلة بكل صور الضياع والتشتت والتمزق والإحساس بكارثة غامضة ستقع على رءوس الجميع ! هذه الحياة المضطربة القلقة أمدته بالمضمون الروائى الذى يحاكى حكايات الشطار بكل ما تحويه من مغامرات ومُثُل . وبدلاً من أن يتمزق ميللر لم تنتقل عدوى التمزق إليه ، بل إنه لم يمل هذا النوع من المعاناة الفكرية والوجدانية ، ولم يشعر تجاهه بأى اشمئزاز ، وعلى النقيض من ذلك عبر عن قبوله التام لكل مظاهر الاضطراب هذه فى رواية «مدار السرطان» : «لقد كنت أستمتع بها أيما استمتاع ، بل إننى كنت أصلى من أجل هبوط المزيد من الكوارث ، من أجل مصائب أكبر وأعظم ، من أجل فشل يتزايد مع الأيام ! » .

كان ميللر يريد أن يقول بهذا إن الإنسان لا يعرف حقيقته إلا فى وقت المحنة ، أما وقت النجاح والانتصار فى حياته فهو وقت الغرور والزيف والخداع ! يتشبث ميللر بهذه العدمية الأخلاقية لأنها تصور حياة الإنسان المعاصر بكل ما تحمله من تناقضات وصراعات فيقول عن نفسه : «إننى ميت فقط من الناحية الروحية ، أما جسديا فأنا أشتعل بالحياة وبجذوتها ، لكن من جهة الأخلاق فلى مطلق الحرية فى أن أثبت وجودى كإنسان ! » .

من الواضح أن ميللر يرفض الالتزام الذى يقيد الحرية الشخصية للأديب ، بل إنه يرفض إلقاء أى نوع من المسئولية على كاهله . وكأن فلسفته هى فلسفة اللامسئولية . هنا يتعارض تماماً والفلسفة الوجودية التى تؤكد مسئولية الإنسان عن نتائج أفعاله بحكم حريته فى الاختيار بالقيام بها . هذا على الرغم من المضمون الوجودى الذى يسرى فى رواياته ، لكن هذا يدل على أية حال أن ميللر لا يخضع نفسه لفلسفة معينة كما صرح مراراً للنقاد ، وإن كان يتأثر بهذه الفلسفة أو تلك . عبّر عن هذه الحقيقة فى إحدى قصصه القصيرة بعنوان «السلام !

يا لروعته ! » فيقول : « طالما أننى كل شىء فى ذاتى فلا داعى أن أشغل نفسى فى البحث عن معنى خارج ذاتى ! » .

تأثير دوستيوفسكى :

يبدو أثر دوستيوفسكى واضحاً على ميللر فى رفضه لكل مظاهر الاحترام التقليدى التى لا تحمل فى طياتها أى معنى ، وفى حماسه لحرية الإنسان فى أن يخوض تجربة حياته كما يحب وكما يتراءى له دون أى تدخل من الآخرين الذين يدسون أنوفهم فى فكره وسلوكه ؛ فالحياة هبة ممنوحة لكل إنسان على حدة ، وليس لأى إنسان حق فى أن يتصرف فى هبة الآخرين ؛ لأن حرية تصرفه مقصورة على حياته الشخصية فقط . وكلما زادت معاناة الإنسان فى البحث عن الطريق الخاصة به زاد إعجاب ميللر به ؛ لذلك فلا يخفى إعجابه بالمطرودين والمرفوضين والمنبوذين والمنفيين والمضطهدين وغيرهم من الفئات التى يقف لها المجتمع بالمرصاد ، يفرض عليها المعاناة فى كل لحظة من لحظات حياتها .

ربما كان هذا هو السر فى إعجابه باليهود ؛ فهذا الإعجاب لا يرجع إلى ميول صهيونية بقدر ما يعود إلى نظرته إلى اليهود كبشر لفظهم المجتمع الإنسانى ! وإن كانوا بسلوكهم الغامض وتقوقعهم داخل الجيتو قد تسببوا فى وقوع هذا الاضطهاد فإنه كان بمثابة نعمة كبيرة هبطت عليهم ؛ لأنها منحتهم المعاناة اليومية التى تخلق العبقرية والذكاء والصلابة والقدرة على التلون ومجاراة الظروف المتغيرة ! هذا المفهوم يتجسد فى شخصية ماكس الذى يظهر مراراً فى كتابات ميللر ويرمز به إلى عالمنا الذى لم ولن يتغير . يقول ميللر : « هناك آلاف الرجال من أمثال ماكس يهيمون على وجوههم فى الطرقات ، لكننى أردت أن أتخذ من ماكس نموذجاً يمثل كل هؤلاء الرجال . لقد كان هو نفسه البطالة ، كان الجوع ، كان الرعب ، كان اليأس ، كان الإحباط والهزيمة ، كان الذل والضعة ! ومع كل هذا كان شخصاً من الصلابة والإصرار بحيث لا يمكن تحطيمه والإجهاز عليه . كان ظاهرة من ظواهر الطبيعة العامة ، مثله فى ذلك مثل الصخور والأشجار ، وأجهزة التبول ، والمواخير ، وأسواق اللحوم ، وأكشاك بيع الزهور . . ! » .

ومعظم كتابات ميللر عبارة عن هجوم عارم على الفراغ الذى تعانى منه الحضارة الحديثة : فبعد قضاء حوالى عشر سنوات فى باريس زار اليونان وكانت نتيجة هذه الزيارة كتاب « عملاق ماروسى » الذى ألفه عام ١٩٤١ وفيه يقدم (لوحات) وصفية متتابعة وحية للحياة فى اليونان . وعلى أية حال فالكتاب ليس مجرد دليل لزيارة اليونان بقدر ما هو دراسة لبلاد اليونان كتجربة روحية يتحتم على إنسان العصر الحديث أن يمر بمثلها . لقد وجد ميللر فى اليونان مصدراً لكل القيم الحقيقية فى الحياة والفن على حين أن الحضارة الحديثة تسعى فقط وراء الكسب الاقتصادى والتقدم المادى ! بعد انتهاء زيارته لليونان عاد ميللر إلى أمريكا حيث كتب عام ١٩٤٥ كتاباً ضمنه انطباعاته وملاحظاته عن رحلة قام بها عبر الولايات المتحدة ، وكان عنوان الكتاب : « الكابوس المكيف الهواء » .

والمفارقة واضحة بين هذا الكتاب وكتابه « عملاق ماروسى » الزاخر بعشق اليونان وحضارتها ، أما

«الكابوس المكيف الهواء» فكتاب حافل بالسخرية والنقد والتهكم المرير من الحضارة المادية الرهيبة التى تجثم على كاهل الأمريكيين . باختصار لم يجد ميللر شيئاً فى أمريكا يستحق الثناء والإعجاب وخاصة الجنوب الأمريكى الذى مازال يرمز إلى الفردية الاستقلالية للإنسان برغم أنها تحولت إلى عبادة للنجاح والتقدم المادى هى الأخرى ! يقول ميللر : إن أمريكا فقيرة فى الفن الخلاّق ؛ لأن الحضارة المادية لا تملك الوقت أو الصبر للاهتمام بالجماليات أو الروحانيات . بل إنه يتعجب كيف لحضارة من هذا النوع أن تنجب فناناً عملاقاً مثل وولت ديزنى على حين نرى أن آلهة هذه الحضارة هم ملوك المال والصناعة ؟ ولذلك من الطبيعى أن من أمثال هنرى فورد الكثير ، أما وولت ديزنى فكان ظاهرة طارئة وشاذة ، ولهذا عاش ومات يتيماً !

نلمح فى طيات كتاب «الكابوس المكيف الهواء» حنين ميللر الجارف إلى أيامه القديمة فى باريس حيث كان ينهل من الحضارة التى تعشق الفن والفكر والفلسفة . ومع ذلك فإن ميللر لا يكن كراهية لبلاده ، لأن نظرته إليها تتردد بين السخط والحنين ؛ ولعل هذه الأحاسيس المتناقضة ترجع إلى غيرته عليها ، لأنه يرفض أن يراها وقد اندثر الجانب الروحى تماماً فى حضارتها . فهو على سبيل المثال يعشق فرنسا ، لكنه يقول : إن أوربا كلها لم تنجب منذ العصور الوسطى فناناً فى عظمة شاعر أمريكا الكبير وولت ويتمان ، وهو الشاعر الذى يكن له ميللر كل إعجاب وتقديس بسبب إيمانه المطلق بحرية الإنسان فى هذا الكون . وأى شىء يقيد حرية الإنسان ويطفئ جذوة الرغبة الخلاقة داخله لابد أن يذهب إلى الجحيم .

بهذا نجد أن ميللر يجسد الروح الأمريكية التى تقدس الفردية الاستقلالية ، وذلك برغم هجومه الكاسح على خصائص تلك الروح ! نحن لا نستطيع أن نتخيل الحضارة الأمريكية المعاصرة من غير أن يمثل فيها الفرد مركز الدائرة . لم يكن إيمان ميللر بهذا المفهوم إيماناً بفكرة مجردة ، لأننا نجده يسرى فى كل أعماله الأدبية سواء كانت تنتمى إلى الرواية أو إلى أدب الرحلات . هذا المفهوم هو الذى يمنح أعماله الأخرى من أمثال «عين المنطق الكونى» ١٩٣٩ ، و«حكمة القلب» ١٩٤١ ، «الكتب فى حياتى» ١٩٥٢ وغيرها من الكتب التى فرضت هنرى ميللر على ميدان الأدب العالمى برغم تحريمها ومنعها فى كل من أمريكا وإنجلترا طوال الأربعينيات والخمسينيات والستينيات ، وهذا يدل على أن الأصالة الأدبية قادرة على إثبات وجودها فى نهاية المطاف مهما واجهت من حروب وضغوط مختلفة .

٩٩ فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov 99

(١٨٩٩ - ١٩٧٧)

فلاديمير نابوكوف أديب أمريكى معاصر من أصل روسى ومن الروائيين العالميين المعاصرين الذين أثاروا بأعمالهم الروائية ضجة كبيرة فى الدوائر النقدية : فأعماله تجمع بين الفن ، والدين ، والاقتصاد ، والسياسة ، والجنس ، والحضارة ، وعلم النفس ، والاجتماع ! وأيضاً فإنها مزيج غريب من الكوميديا والمأساة ، ومن الفارس والميلودراما : من تردد الإنسان المعاصر بين كهوف النفس المظلمة وآفاق الصباح المشرق ، ترجع هذه التجربة الروائية المتنوعة إلى حياة نابوكوف الذى ولد وتربى هو نفسه فى روسيا ثم فترة غير قصيرة فى أوربا ، وخاصة فى فرنسا ، ثم استقر أخيراً فى الولايات المتحدة الأمريكية : أى أنه تمكن من معايشة مختلف اتجاهات الحضارة العالمية المعاصرة بما تحويه من دكتاتورية الحزب الواحد ذى العقيدة السياسية الثابتة ، وتنزع الاتجاهات السياسية والاجتماعية بين أقصى اليمين واليسار ، وأخيراً الاقتصاد الحر الذى يمنح الفرد كل إمكانات المرونة والانطلاق ؛ لكى يثبت كيانه ووجوده دون خوف أو قهر .

لاقت روايات نابوكوف نجاحاً تجارياً ضخماً ، وخاصة تلك التى تتخذ من الجنس مضموناً لها ؛ كما حدث بالنسبة لروايته الشهيرة «لوليتا» التى ترجمت إلى معظم لغات العالم . بالطبع فقد انتهزت السينما العالمية الفرصة كعادتها وأنتجت معظم رواياته التى عادت بأضخم الأرباح ، وخاصة من روايته «لوليتا» و«ضحكات فى الظلام» وبرغم أن جوانب الجنس والرعب والشذوذ هى التى أغرت السينما ، لكى تنتج هذه الروايات فإن هناك من الاتجاهات والإضافات الأخرى ما جعل نابوكوف يتبوأ مكانة رفيعة فى الأدب العالمى المعاصر ، استرعى أنظار النقاد الكبار الذين توافروا على دراسة الجوانب الكثيرة لفنه الروائى وستعرض هذه الدراسة لثلاثة أبحاث عن فلاديمير نابوكوف كتبها كل من أندرو فيلد أستاذ الأدب الروسى الزائر بجامعة موسكو ، وجون هولاندر الناقد والأستاذ بجامعة ييل الأمريكية ، ثم ريتشارد كوستيلانيتز الناقد الأدبى لجريدة نيويورك تايمز :

أندرو فيلد :

يركز أندرو فيلد فى دراسته على السر الكامن وراء حيرة النقاد عندما يحاولون تحليل روايات نابوكوف وتقييمها ؛ فيقول : إن النقاد الغربيين يؤكدون دائماً أن الكيان العقلى والوجدانى لنابوكوف قد تربى أساساً فى روسيا ، وعندما جاء إلى أمريكا لم يستطع أن يمزج بين الشرق والغرب ؛ مما جعل النقاد يعجزون عن استيعاب فكرة الشرق تحت وطأة الضغوط الغربية على حين يقف النقاد الشرقيون على طرفى نقيض عندما يركزون على عدم مقدرة نابوكوف على تقديم الغرب فى ثوب موضوعى يستطيع أن يهضمه الشرقى . مثله فى ذلك مثل التى رقصت على السلم لكن المسألة ليست مجرد مضمون سياسى ، فهى قضية فنية فى المقام الأول : فالخلفية الروسية التى تتحرك خلف الشخصيات والمواقف لا يمكن الغربى أن يتذوقها بسهولة ، بل إن فهم العالم الروائى عند نابوكوف يتطلب معرفة شاملة ليس فقط بالثقافة الروسية والأمريكية ، بل بالثقافات الأوربية أيضاً على نطاق واسع ، هذه المعرفة لا تتاح إلا لجمهرة ضئيلة من القراء .

لعل الرواية القصيرة التى كتبها نابوكوف بعنوان « بنين » أوضح مثال للتدليل على التركيبة الفكرية المعقدة التى تحتاج إلى خلفية ثقافية عريضة ، لكى تستوعبها ، وإلا استحالت الشخصيات والمواقف إلى جزئيات لا تربط بينها ، ولا سبب منطقى وراء تسلسلها . وهى رواية تدور فى مضمونها حول حياة أستاذ جامعى روسى غريب الأطوار هاجر إلى أمريكا ، وهناك عاش بين شقّى الرحى للثقافتين الروسية والأمريكية المتعارضتين . ومع أن نابوكوف يستمد الكثير من حياته لتشكيل مضمون روايته فإن النقاد الغربيين اتهموا الرواية بالتعقيد والتغريب الزائد عن الحد : فمن خلال المزيج الغريب بين الخيال الأسود القاتم والضحكات المنطلقة المجلجلة يجد القارئ نفسه فجأة وقد انضم إلى شخصيات الرواية القاسية التى تسخر من « بنين » بطلها التراجيدى . بذلك يتحول الروائى بإصبع الاتهام من الشخصيات المحيطة بالبطل إلى القارئ نفسه .

وبنين يمثل بصفة عامة شخصية البطل فى معظم روايات نابوكوف ، ذلك البطل الذى يتميز بالشذوذ والغرابة ، ويعيش على الحافة التى تفصل بين المجتمع والإنسان . وفى الواقع فإن بنين ليس شخصية خيالية بحتة ، فقد استمد نابوكوف ملامحها الرئيسة من شخصية شاعر روسى من الدرجة الثانية عاش فى أواخر القرن الثامن عشر ، وكان ابنا غير شرعى للأمير الروسى ربنين ، وواضح التشابه بين الاسمين بنين وربنين . عاش الشاعر طريد المجتمع لأن أباه رفض الاعتراف ببنوته . تماماً كما رفض المجتمع قبول بنين عضواً فيه فى رواية « بنين » . وبصرف النظر عن هذه الخلفية البيوجرافية فقد وجد نابوكوف أن هذا المضمون يصلح لتجسيد قضيته الفكرية فى قالب روائى فنى .

أما رواية « دفاع لوجين » فهى قصة قصيرة أيضاً مثل « بنين » . كُتبت أصلاً بالروسية فى فرنسا صيف عام ١٩٢٩ فى مطلع حياة نابوكوف فى المهجر . بطل هذه الرواية بطل أيضاً فى الشطرنج يتشابه هو وبنين فى الشذوذ والغرابة ، ودائماً ما تتهمه خطيبته بأنه يسلك سلوك العجائز من أساتذة الجامعة المصابين بشرود الذهن . والرواية فى ظاهرها كوميديا من الطراز الأول ، لكنها فى حقيقتها مأساة بالغة القتامة . إذ يتخذ نابوكوف من المتعة التى

يمارسها البطل فى لعبة الشطرنج معادلاً موضوعياً للصراع الرهيب الذى يفرضه المجتمع على البطل الذى يحاول الهروب منه بأية وسيلة ممكنة . وكالعادة يقف البطل عاجزاً أمام الدوامة الاجتماعية الرهيبة منتظراً مصيره المحتوم . قد يظن القراء أن الجرأة أو اللامبالاة أو الحنكة هى التى تجعله يسلك هذا السلوك الهادئ المتزن ، لكنه فى الواقع واع لكل التحولات المأسوية التى ينهض عليها المجتمع ، ويدرك جيداً أن التأمل السلبى هو كل ما تبقى لإنسان هذا العصر : فمثلاً تسأل إحدى الشخصيات لوجين : «منذ متى وأنت تلعب الشطرنج؟ » فلا يرد عليها ، فتظن أنه الشرود التقليدى الناتج عن اللامبالاة ! ولكنه يجيب على السؤال فجأة بقوله : «لقد لعبت الشطرنج ثمانى عشرة سنة وثلاثة أشهر وأربعة أيام ! » .

لا يرى لوجين فى هذا الكون سوى أنه لعبة شطرنج بكل ما تحمله من قوانين باردة وصارمة لا تقيم للعاطفة الإنسانية وزناً . ولعل لاعب الشطرنج الماهر يمارس سيطرة الإنسان على هذه القوانين ومحاولة استغلالها فى تنفيذ خططه وتحقيق رغباته ، وخاصة فيما يتصل بقهر الخصم ، لكن المأساة تكمن فى عدم مقدرة الإنسان على تطبيق هذه القوانين فى حياته الحقيقية ؛ فالحياة لا تحتمل الهزيمة النهائية أو النصر المطلق ، لكنها مزيج غريب ومعقد من الهزيمة والنصر ! والفن الناضج هو الذى يجسد هذا النسيج المتشابك والمعقد ؛ لذلك لا توجد ضحكةُ صافية بدون ألم يمسها من بعيد أو قريب والعكس صحيح . يعتقد أندرو فيلد أن رواية «دفاع لوجين» من أكثر روايات نابوكوف درامية وفنية ، وهى البؤرة الروائية التى نبعت منها معظم التنويعات الفنية التى سادت أشهر رواياته فيما بعد . وأى دارس لنابوكوف يبدأ بدراسة هذه الرواية القصيرة سيتمكن بعد ذلك من استيعاب معظم أبعاد العالم الروائى عند فلاديمير نابوكوف .

جون هولاندر :

أما جون هولاندر الناقد والأستاذ بجامعة ييل فيوضح فى دراسته عن نابوكوف الدلالات الحقيقية الكامنة وراء استخدامات الروائى للجانب الجنسى فى حياة أبطاله ، ويركز بصفة خاصة على رواية «لوليتا» الشهيرة . يرجع هولاندر اتهام نابوكوف بالبورنوجرافية (كتابة الأدب الفاضح) إلى الطبعة الأولى لرواية «لوليتا» التى نشرتها دار باريسية عرفت بترويج الروايات الفاضحة ، لكنه اتهام لا يقوم على أى أساس من الصحة ؛ لأن أول فصل فى الرواية يدحض مثل هذا الاتهام ! فهى رواية سيكلوجية من الطراز الأول تعمل على تشريح النفس البشرية بكل متناقضاتها بأسلوب موضوعى حتى لو قلنا : إن الرواية تحكى قصة مهاجر أوربى مثقف وقع فى غرام فتاة لا تزيد عن اثنى عشر ربيعاً فإن هذا القول لا يمثل جوهر الرواية بأية حال ، لكن هذا لا يعنى أن الرواية عبارة عن مجرد حالة معروضة على الطبيب النفسانى ؛ فإن نابوكوف يحرص على إخضاع كل المؤثرات الاجتماعية والنفسية والفكرية للبناء الدرامى لروايته .

يقوم البطل هامبيرت بسرد الرواية : أولا من مصحة للأمراض النفسية ثم أخيراً من السجن . يبدأ بسرد أصله الأوربى وشبابه الذى ترعرع فى الريفييرا حيث كان أبوه يدير فندقاً ، وفى سن الثانية عشرة قابل حبه الأول : أنابل لى التى ماتت بعد ذلك بمدة قصيرة ، لكنها تركت فى داخله النموذج الحى المتجدد للفتاة التى يجب

أن يقع فى غرامها . لم تكن أنابل لى مجرد فتاة عادية ، بل كانت حورية من حوريات الجنة تطارده بطيفها الحالم أينما حل . ولعل الدافع السيكولوجى الكامن وراء غرام هامبيرت بدولوريس هيز (التى عرفت باسم لوليتا) أنها جسدت أمام عينيه الطيف الحبيب إلى نفسه ، فأحس فى وجودها بنبض شبابه القديم وعودة الدماء الساخنة إلى عروقه التى أوشكت أن تجف . فالمسألة لم تكن رغبة جنسية طارئة بقدر ما كانت تجربة نفسية عميقة الجذور فى كيان البطل ووجدانه ؛ لذلك تحتل هذه التجربة الجزء الأكبر من حجم الرواية .

يعمل نابوكوف على تجسيد الأبعاد المتعددة للتجربة من خلال عودة البطل بذكرياته إلى الماضى ، ثم ربطها بالأحداث التى يمر بها فعلاً : من هذه الإسقاطات السيكولوجية زواج هامبيرت المبكر بفاليرا التى لم تنضج قط ، وهجرته لتعيش مع سائق تاكسى يعمل فى باريس بعد هروبه من روسيا البلشفية ، يهرب هامبيرت من هذا الفشل المستمر إلى أمريكا حيث يقطن بانسيونا تديره أرملة أمريكية تدعى تشارلوت هيز وهى أم لوليتا التى تذكره بالماضى السعيد والأيام الحلوة التى قضاها مع أنابل لى . يخطط هامبيرت للزواج من تشارلوت هيز على أن يقوم بعد ذلك بقتلها خلسة حتى يحصل على الوصاية الرسمية على لوليتا ، لكن هامبيرت يعود إلى الترمل مرة أخرى دون أن يقتل زوجته ، وتتحقق آماله بدون أية جريمة فى القيام بدور الوصى على معبودته الصغيرة ، لكنه يكتشف فى أول ليلة معها أن الفساد والخيانة والغدر تجرى فى عروقها ! وبعد رحلة يطوفان فيها الولايات المتحدة تتكرر المأساة القديمة : تهرب لوليتا مع الكاتب المسرحى كلير كويلتى الذى تنتهى حياته على يدى هامبيرت فى منظر رهيب يمزج الكوميديا بالتراجيديا بالشذوذ بالرعب كعادة نابوكوف فى معظم رواياته .

والقيمة الفنية للرواية لا تكمن فى مجرد الحبكة ، لكنها تنبع من أسلوب السرد الذى يتدفق هو نفسه فى منطقة ما بين العقل الواعى والباطن عند البطل ؛ لذلك فالرتابة لا تصيب السرد الروائى على الإطلاق ، بل تتنوع وتتنقل بين المرونة البلاغية والخواطر المتقطعة والومضات السريعة التى تجمع بين الماضى والحاضر فى لحظة مكثفة . بين هذا وذاك تنبض شخصية البطل بالحياة والصراع ومعها الشخصيات الأخرى التى تعاملها والتى تراها خلال عقل البطل وذاكرته .

هناك تأثيرات واضحة لترجينيف وخاصة فى اللمسات الكوميدية الوظيفية ، وأيضاً فإن نابوكوف يتفوق على بروست فى مجال التحليل السيكلوجى الذى يخضعه تماماً للحتميات الدرامية ، وهى الحتميات التى تسيطر على الشطحات السيريالية المتناثرة فى ثنايا السرد ، وتتحكم أيضاً فى غرام البطل بالتلاعب بالألفاظ ! كان تلاعباً ناتجاً عن ثقته بنفسه ووقوعه فى منطقة الاحتكاك بين الماضى والحاضر ، بين الحلم والحقيقة ، بين المثال والواقع !

يحاول بعض النقاد إثبات أن العلاقة الجنسية بين هامبيرت ولوليتا تجسيد درامى لنظرة نابوكوف إلى أمريكا ، لكن هذه نظرة نقدية قاصرة ، لأن الجنس لم يكن العمود الفقرى للأحداث لدرجة أن هامبيرت نفسه يقول : «إن ما يشكل سلوكه ليس ذلك الجنس التقليدى الذى يغرم به الأمريكيون ، لكنه نسيج معقد ومتشابك من الأحاسيس والأفكار المتناقضة والمتناغمة يصلح لتجارب علم النفس ودراساته ؛ فهو يبلور النفس البشرية بكل أسرارها وغموضها وكهوفها اللانهائية» .

ريتشارد كوستيلانيتز :

أما ريتشارد كوستيلانيتز الناقد الأدبى لجريدة نيويورك تايمز فيركز فى دراسته عن روايات نابوكوف على المرحلة الأخيرة التى بدأت بعد رواية «لوليتا» عام ١٩٥٥ ، وبلغت قمتها فى رواية «النيران الشاحبة» عام ١٩٦٢ : فى هذه الرواية يبرز البطل الذى سيطر على فكر نابوكوف ، وتمثل فى الكاتب الفنان الذى لا يعتبره المجتمع سوى الأحمق الذى يضيع حياته فيما لا ينفع ولا يضر ! وينتهى به الأمر إلى أن يتحول إلى أحمق بالفعل ! تجسدت هذه الفكرة فى تشارلز كينبوت بطل «النيران الشاحبة». هذا النموذج ورد من قبل فى رواية «لوليتا» فى شخصية الفيلسوف الدكتور جون راى ، بل إن هامبيرت نفسه كان ينتمى إلى هذا النوع ، لكن كينبوت هو أنضج الشخصيات التى تبلور هذا النموذج ، لأن الروح الكوميدية الساخرة التى يثيرها أينما حل كانت نفحة منعشة وجديدة فى مجال الرواية العالمية .

والإنجاز الأساس لهذه الرواية يكمن فى شكلها الفنى الذى يعتمد على ثلاثة أجزاء متتابعة وغير متوازية :

الأول قصيدة مكونة من ٩٩٩ سطراً بعنوان الرواية نفسها بقلم شاعر يدعى جون شيد يعتبر نفسه خليفة روبرت فروست .

والجزء الثانى تقديم كينبوت للشاعر .

والجزء الثالث تعليق كينبوت على القصيدة .

أما القصيدة فهى مزيج غريب من ألكسندر بوب ، و . ت . س . إليوت ، وروبرت فروست ، ووردزورث ، لكن دلالة الرواية تتركز فى الجزء الثالث حيث يتعرض كينبوت للقصيدة بالنقد والتحليل والتقييم : فى هذا الجزء تبلغ الكوميديا قمتها حين يسخر نابوكوف من حذلقة النقاد الأكاديميين وغرورهم الزائد عن الحد ودوراتهم فى حلقة مفرغة من صنع ذاتهم المتضخمة بحيث لا يعرفون للموضوعية طريقاً ؛ فكل كلامهم – وإن كان عن الآخرين – إنما هو فى حقيقته كلام عن أنفسهم .

والكوميديا تنبع من المفارقات بين ما يقوله ويعتقده كينبوت وبين ما يحدث بالفعل . وبرغم أن الموقف الكوميدى قد يتكرر فإنه يتكرر بتنويعات مختلفة تساعد على إلقاء أضواء على جوانب جديدة من الشخصية ومن الموقف : فقد نجح نابوكوف فى التجسيد الكوميدى لغباء كينبوت المطلق وسطحية تفكيره ، وفى الوقت نفسه استطاع أن يبلور المؤلفات الأدبية لكاتب تبدو عليه الحكمة المطلقة على حين أن الجنون هو المحرك الخفى لكل تصرفاته ؛ كما تمكن من إبراز العنصر التراجيدى المتمثل فى الفشل المستمر للبطل ، وهو الفشل الذى أدى إلى عزلته المطلقة والرعب الذى يحيط به من كل جانب .

ربما كان نابوكوف قاسياً على بطله أكثر من اللازم ، لكن يجب أن نتذكر أن كينبوت نفسه يكاد يكون صورة كاريكاتيرية لمؤلفه الذى يعيش منفياً والذى تربى فى أحضان الأرستقراطية الروسية الغاربة ، وأيضاً يقوم بتدريس لغته القومية فى كلية أمريكية ريفية ، كما كان نابوكوف يحاضر بجامعة كورنيل لسنوات عدة ؛ ومع هذا

يجب ألا نركز على التشابه بين نابوكوف وإلا أحلنا رواياته إلى دراسات لسيكلوجية المؤلف نفسه على حين أن هذا لا يهم النقد الموضوعى الذى يقيم أساساً الإضافة الفنية لنابوكوف إلى الرواية العالمية ، وهى إضافة خصبة بدون شك تجمع فى طياتها حضارات إنسانية متعددة ، وتحاول استخدام الشكل الروائى فى تجسيد الناتج عن الصراع والتضاد بين هذه الحضارات .

١٠٠ أوجدن ناش — 100 Ogden Nash

(١٩٠٢ - ١٩٧١)

أوجدن ناش شاعر أمريكى اشتهر بشعره الخفيف المرح الذى يتخذ من الفكاهة أسلوباً لتعرية أخطاء المجتمع . انعكس هذا المضمون على الشكل الفنى لقصائده بحيث اعتمد أساساً على الشعر المرسل والشعر الحر حتى تتاح له إمكانات الانطلاق فى سخريته وتهكمه ، بل إنه قام بتوظيف الإيقاعات والأوزان الشعرية فى إحداث الأثر الفكاهى الذى يريد توصيله إلى القارئ معتمداً فى ذلك على عنصر المفاجأة الذى يأتى بمثابة الصدمة الفكرية : فعندما ينتهى القارئ من قراءة بيت معين فى القصيدة يتوقع فكرة محددة لابد أن تأتى فى البيت التالى ، لكنه يفاجأ بلمحة لاذعة لم تخطرله على بال من قبل ؛ لذلك كانت أشعار أوجدن ناش ذات شعبية كبيرة بين القراء العاديين ، لأنها زاخرة بالإثارة الفكرية ، واللمحات غير المتوقعة ، وهو يرفض أن يتعامل هو وعاطفة القارئ ، بل يصل بأسلوب مباشر إلى عقله ؛ فالعقل الإنسانى فى نظره قادر على اكتشاف النتوءات والزوائد والثغرات والفجوات التى تعتور الشخصية الإنسانية بحيث يعمل على التخلص منها بلا حساسيات أو رواسب . أما العاطفة فقد تحنو على عيوب النفس البشرية ونقائصها ؛ مما يؤدى بها فى أحيان كثيرة إلى التزايد والرسوخ .

ولد أوجدن ناش فى مدينة راى بولاية نيويورك ، تلقى تعليمه فى مدارس رود أيلاند ثم فى جامعة هارفارد . بعد تخرجه زاول عدة وظائف وحرف منها على سبيل المثال : التدريس بالمدارس الثانوية ، وإعادة صياغة المقالات فى الصحف والمجلات ، وتحرير العقود القانونية ، وكتابة نسخ الإعلانات والدعاية ؛ لكنه أدرك أن مستقبله الحقيقى يكمن فى ممارسة هوايته فى كتابة الشعر المرح الخفيف . واظب على الكتابة بإصرار شديد مدعما بالموهبة الأصيلة حتى استطاع أن يصبح أكثر كتاب الشعر الخفيف والزجل الساخر شعبية فى جيله . فى عام ١٩٣٥ تمكن من الاعتماد نهائياً على شعره فى اكتساب رزقه . كان السبب الأساس فى نجاحه وشهرته أنه أحب

الشعر بالإضافة إلى تمكنه من صنعته ، والأديب – أى أديب – لا يحتاج إلى أكثر من الموهبة والصنعة ؛ حتى يصل بفنه إلى أعلى المستويات التى يرجوها .

كان أوجدن ناش ذا وعى حاد بإمكانات اللغة الإنجليزية وتطورها فى عصورها المختلفة ، وخاصة منذ العصر الإليزابيثى ، كما كان متمكناً من تقاليد الشعر بصفة عامة ، لكنه كان يتخلى عن استخدامها أحياناً إذا وجد أنها ستتحول إلى قوالب جامدة تحد من انطلاقته الفكرية والفنية . أدى به هذا إلى كتابة الشعر المرسل الحر الذى قد يصل إلى درجة الشعر المنثور : فالإيقاع عنده لابد أن يتبع المعنى ؛ لأنه جزء عضوى لا ينفصل عنه ؛ لذلك نجد أن بعض أبياته تحتوى فقط على كلمة واحدة على حين تصل بعض الأبيات الأخرى فى طولها إلى فقرة كاملة . أما من ناحية القافية فهو يستخدم ما شاء من الألفاظ الغريبة بهدف صدم القارئ وإصابته برعشة كهربية ؛ مما يحدث الأثر الفكاهى المطلوب ؛ ولهذا من الصعب البحث عن المعانى التى يقصدها فى أى قاموس . فمعانى الألفاظ تتحدد من خلال سياق القصيدة نفسه ؛ مما يجعل مهمة ترجمة أشعاره إلى أية لغة أخرى مهمة مستحيلة .

لا يتورع ناش عن استخدام أية فكرة مضموناً لقصائده ، فهو لا يرى أن هناك فكرة شعرية وأخرى غير ذلك ، لكن هذا لا يعنى أنه لا يركز على أفكار مفضلة عنده مثل هجومه الساخر المستمر على أسلوب حياة الطبقات فوق المتوسطة التى تنتشر بطول الساحل الشرقى للولايات المتحدة ، وتعرية الفرد من النفاق الاجتماعى الذى يخفى به أطماعه الحقيقية ! لكن سخريته لم تصل قط إلى حد التهكم المرير ، واليأس من إصلاح حال العالم ؛ فقد كانت روح الدعابة عنده زاخرة بالتفاؤل والمرح واللمسات التى تعرى لكنها لا تجرح وإن كان هذا لا ينفى إحساسه بالاحتقار والاشمئزاز من بعض الأمراض الاجتماعية التى لا يمكن التغاضى عنها . من هنا جاءت ضرورة سيطرة العقل الموضوعى على العاطفة الذاتية ؛ حتى يمكن التخلص من كل العقد والحساسيات والرواسب .

نشرت معظم أشعار ناش فى مجلة « النيويوركر » لكنها صدرت بعد ذلك فى دواوين مستقلة نذكر منها : « الانطلاق الحر » ١٩٣١ ، و« الأبيات الصلبة » ١٩٣١ ، و« الأيام السعيدة » ١٩٣٥ ، و« حديقة شعر الوالد السيئ » ١٩٣٦ ، و« إننى غريب هنا » ١٩٣٨ ، و« الوجه المألوف » ١٩٤٠ ، و« نوايا طيبة » ١٩٤٣ ، و« ضد من؟ » ١٩٤٩ ، و« قصائد عجوز لقراء شباب » ١٩٥١ ، و« عيد الميلاد الذى لم يكن » ١٩٥٧ ، و« الولد هو الولد » ١٩٦٠ وغيرها من الأعمال التى رسخت مكانته فى مجال الشعر الخفيف والزجل الساخر .

يقول بعض النقاد : إن ناش حاول أن يخلق من تعبيرات رجل الشارع شعراً لدرجة أن عناوين معظم دواوينه مأخوذة من الكلمات الدارجة المتداولة فى الحياة اليومية ؛ فهو لا يصطنع لغة معينة لشعره لإيمانه بأن الشعر قادر على تحويل أى كلام غير مباشر ولا معنى له إلى تراكيب مشحونة بأكبر طاقة ممكنة من المعانى والدلالات ؛ لذلك ليس من الموضوعى أن نقلل من قدر أشعار ناش بسبب الوضوح والتحديد والرموز المباشرة ؛ لأن الغموض ليس دليلاً على الشعر الفنى الناضج ؛ وإنما العبرة بتحقيق الهدف الدرامى الذى يسعى إليه الشاعر من قصيدته مستخدماً فى ذلك الوسائل الفنية سواء كانت واضحة أو غامضة .

ومما ساعد على وجود هذا الوضوح المباشر فى معانيه أن المجال الذى يستقى منه مضامينه مجال محدد إلى حد ما ، فهذا المجال لا يخرج عن السخرية من أى وضع ينافى المنطق الإنسانى الحقيق ، فلابد أن ينبع من هذا الوضع الفوضى والاضطراب والفشل والضياع . لا يتعاطف ناش حتى مع ضحايا هذه النتائج الخطيرة ؛ لأنه من الأجدر بهم أن يتسلحوا بالوعى الحاد الذى يجنبهم الوقوع فى هذه المآزق التى قد تقضى على معنى حياتهم نهائياً . والمنطق الإنسانى يؤكد حتمية أن يتحمل الإنسان نتيجة ضعفه ! أما الرثاء لمثل هذا الإنسان فلن يجدى فتيلاً ؛ فالنتائج العملية هى التى تحكم حياتنا ، وأى شىء غير ذلك يأتى تحت باب لغو الكلام .

لجأ ناش أحياناً إلى الأبيات الطويلة لكى يوضح فلسفته تلك بقدر الإمكان ، ومن السهل تتبع خصائصه الأسلوبية فى مثل هذه الأبيات التى تستغل إمكان النثر فى التحليل والتوضيح ، وفى الوقت نفسه تستفيد بإيقاعات الشعر وقوافيه فى إثارة السخرية والضحك . وإذا كان هذا الأسلوب الشعرى يبدو فى ظاهره خفيفاً مرحاً فإنه يحمل فى طياته جدية فكرية صارمة تؤكد أن حياة المجتمع فى حاجة مستمرة إلى التصحيح وإلا تحولت إلى غابة من غابات ما قبل التاريخ التى اندثرت فيها الوحوش ؛ لأنها لم تكن تملك من العقل ما يحكم قوتها الجسدية الرهيبة ؛ لذلك فالقوة الغاشمة أو الطائشة تمثل مادة خصبة للشعر الكوميدى عند ناش ؟ والتفاهات التى قد لا نلتفت إليها فى حياتنا يمكن أن تترسب وتتراكم وتتحول إلى تيار جارف قد يكتسح المجتمع كله فى طريقه . إن هذا يحتم على الشاعر أن يقف بالمرصاد لمثل هذه التفاهات . ولعل السخرية والضحك والكوميديا وغيرها من الأدوات الفنية تعد من أفضل الأسلحة التى يمتلكها الشاعر فى هذا الميدان . كان أوجدن ناش من أكثر الشعراء توفيقاً فى استخدام هذه الأدوات فى أشعاره .

١٠١ فرانك نوريس | 101 Frank Norris

(١٨٧٠ - ١٩٠٢)

يعد فرانك نوريس من رواد الرواية الطبيعية الواقعية فى الأدب الأمريكى . رفض تقليد الأنماط الروائية التى قدمها الجيل الذى جاء قبله ، وهى الأنماط التى انجرفت مع التيارات الرومانسية المسرفة فى العاطفة بتأثير من الرومانسية الأوربية التى كانت سائدة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . لم يقتنع بالدور الذى قامت به الرواية كمهرب من مواجهة الواقع ولخلق عالم من الأوهام التى سرعان ما تتلاشى بمجرد الانتهاء من قراءة الرواية . كان نوريس شديد الإعجاب بالروائى الفرنسى إميل زولا سواء من ناحية الشكل أو المضمون . ويبدو أن نوريس انجذب إلى الطبيعة بسبب إعجابه بزولا : أى أن إعجابه كان بالشخص أكثر من المذهب الذى يؤكد أن للطبيعة قانوناً أخلاقياً وبيولوجياً يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة ذاتها ، وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذى يتكون من كل الظواهر الميتافيزيقية . وأهم خصائص هذا المذهب أن الإنسان جزء من الطبيعة وفى الوقت نفسه فهو الجزء المدرك والواعى بها ؛ لذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الإنسانية لابد أن يتم من خلال عقل الإنسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد . كان نوريس يؤمن بأن الواقع هو التعبير المؤقت للطبيعة الإنسانية والاجتماعية ، وعلى الروائى الطبيعى أن يفسر القوانين الدائمة وراء هذا المظهر الوقتى . فالظواهر التى تحدث فى كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات . . إلخ – كل هذه أصبحت من الظواهر الاجتماعية التى تخضع لكل قوانين الطبيعة من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء . والقانون الأخلاقى يكمن وراء هذه الظواهر بحيث يمكن الروائى استنباطه ودراسته .

ولد فرانك نوريس فى شيكاغو ، قضى صباه متنقلاً بين شيكاغو وسان فرانسيسكو ، وعندما بلغ السابعة عشرة أبدى اهتماماً مشغوفاً بالفن التشكيلى ، ومارس الرسم فعلاً ، فأخذه أبوه إلى أوربا للتحصيل والدراسة ، لكن التجربة لم تستمر طويلاً ، فعادا إلى أمريكا ، والتحق بجامعة كاليفورنيا عام ١٨٩٠ . هناك قرأ زولا

وكبلنج قراءة متفحصة متأنية ، وعندما التحق بجامعة هارفارد عام ١٨٩٤ كان قد بدأ روايته الأولى «ماك تيج» . وبمساعدة وتشجيع أستاذه لويس جيتس الذى اكتشف موهبته الروائية الأصيلة– واصل كتابة أول رواية له ، وبدأ فى رواية ثانية فى الوقت نفسه بعنوان «فاندوفر والوحش» ، لكن الروايتين لم تنشرا إلا بعد سنوات عدة من كتابتهما ! وبعد قضاء تلك السنة فى هارفارد رحل للعمل مراسلاً صحفياً لبعض صحف سان فرانسيسكو ؛ لكى يوافيها بأنباء حرب البوير . وعندما عاد إلى كاليفورنيا انضم إلى هيئة تحرير صحيفة «موجة سان فرانسيسكو» . فى عام ١٨٩٨ نشر أولى رواياته «موران» واشتغل لبعض الوقت فى دار للنشر بنيويورك ، ثم رحل إلى كوبا ؛ لكى يبعث بأنباء حملة سنتياجو إلى مجلة «ماكلور» ، وهى المهمة التى أثرت على صحته تأثيراً سيئاً .

أما عن أول رواية كتبها : «ماك تيج» فقد نشرت عام ١٨٩٩ ، ثم أتبعها رواية رومانسية مسرفة فى العاطفة بعنوان «بليكس» ١٨٩٩ ، ورواية ثالثة من النوع الحافل بالأحاسيس المثيرة بعنوان «امرأة رجل» ١٩٠٠ . يأتى بعد ذلك أكبر أعماله الروائية طموحاً «الأخطبوط» عام ١٩٠١ ، وهى الرواية التى بدأ بها ثلاثية ضخمة تعالج بالأسلوب الطبيعى الواقعى موضوع العاملين وحياتهم فى إنتاج القمح وتوزيعه ، أما الجزء الثالث «الذئب» فلم يكتبه نوريس ؛ لأنه مات فى أثناء إجراء عملية المصران الأعور له ؛ هكذا ظلت الثلاثية التى عرفت باسم «ملحمة القمح» ثنائية فقط .

قامت شهرة نوريس كأحد رواد المدرسة الطبيعية فى الرواية الأمريكية ، بل كأول رائد لها– على روايته «ماك تيج» وعلى «فاندوفر والوحش» التى كان مخطوطها قد ضاع فى زلزال سان فرانسيسكو ، لكن تم العثور عليه ونشر عام ١٩١٤ . تمثل روايته «الأخطبوط» ترسيخاً لهذا الاتجاه الطبيعى الذى يعترف نوريس أنه استمده شكلاً ومضمونا من زولا . كان هدف نوريس هو استخدام هذا المنهج الفنى والفكرى الجديد لتطويع المضامين الأمريكية المحلية فى شكل فنى يبتعد بها عن قوالب الرواية الرومانسية التقليدية ؛ فقد آلى نوريس على نفسه أن يخلص الرواية الأمريكية من العاطفية المسرفة التى طغت على أعمال الجيل الذى سبقه .

فى رواية «ماك تيج» يدور المضمون حول قصة طبيب أسنان يجمع بين الوحشية والغباء ؛ مما يؤدى به إلى الطرد من مهنته ، فيهرب من مأساته فى الشراب ، ويتحول إلى وحش حقيقى يقتل زوجته ويهرب عبر صحراء كاليفورنيا فى طريقه إلى التلال التى قضى عندها صباه ، لكن يقبض عليه قبل أن يصل إليها . وعلى الرغم من الإثارة التى تحتوى عليها حبكة الرواية المشوقة فإن نوريس كتب روايته بالتفاصيل الدقيقة التى تميز هى نفسها الروايات الطبيعية مستخدماً فى ذلك الأفكار العلمية الجديدة المرتبطة بالوراثة والبيئة . لكن هذا لا يعنى أن نوريس طبق اتجاهات المذهب الطبيعى تطبيقاً حرفياً بدليل أنه لم يتخل عن إشاعة الأحاسيس المثيرة والعواطف الجامحة التى تميزت بها الرواية الرومانسية . هذا المزج بين النقيضين : الطبيعية والرومانسية لا يعيب الفن الروائى عند نوريس إطلاقاً ، لأن العمل الروائى الخصب الناضج لا يخضع لاتجاه واحد أو نظرة ضيقة ، بل يمكن أن يجمع فى داخله كل متناقضات النفس البشرية ثم يحيلها إلى كل عضوى متناغم ، فالمذاهب الأدبية المختلفة وجدت لخدمة الأعمال الفنية ، وليس لكى تُفرض عليها فرضاً مسبقاً . وإذا كانت الطبيعية تقف على طرفى

نقيض مع الرومانسية فإنهما يتخذان من الطبيعة البشرية نقطة انطلاق للوصول بها إلى أفضل صور الكمال الممكنة وربما كان هذا هو ما اكتشفه نوريس عندما قرأ زولا .

فى رواية « فاندوفر والوحش » يستخدم نوريس المرض الأسطورى الذى اعتقده الناس منذ العصور الوسطى وهو المرض الذى يحيل الإنسان إلى ذئب ويعرف باسم ليكانثروبيا . استخدمه فى إبراز الدور الخطير الذى تؤديه البيئة والوراثة فى تحويل الإنسان إلى حيوان طريد جريح مرفوض من المجتمع . فالبطل يتحول من شاب جذاب موهوب إلى كائن تمثلت فيه كل خصائص الفقر والبؤس والعذاب . تنتابه صرعات المرض التى تجعله يزحف على يديه وساقيه عارياً على حين يعوى ويرغى ويزبد مثل الذئب ! كان زولا يؤمن أن مثل هذه الروايات ذات المضمون العلمى يمكن أن تقدم من التفاصيل الدقيقة والتحليلات الموضوعية ما يساعد البحث العلمى على لمس بعض مظاهر المرض وخاصة السيكولوجية منها ، لكن نوريس لم يتمسك بدقة بهذا الاتجاه الذى نادى به زولا لأنه كان يفرق بين وظيفة العالم ومهمة الروائى ؛ لذلك فرواية « فاندوفر والوحش » لا تعتمد على قانون علمى محدد ، بل توزع مسئولية مأساة البطل على ضعفه الإنسانى ، ثم على المجتمع الذى لم يرحمه ، وأخيراً على الكون الذى يسحق الإنسان بلا هدف وبلا رحمة . من هنا كانت رواية نوريس اجتماعية أخلاقية أكثر منها رواية علمية صارمة .

فى رواية « الأخطبوط » يحاول نوريس أن يجسد الحتمية الاقتصادية فى قالب ملحمى مؤثر . هنا يبدو الأثر العميق لزولا عليه وإن كان نوريس قد فشل فى استيعاب الأبعاد العلمية للحتمية الاقتصادية التى تتحكم فى مصاير البشر مما جعل نظرته غير متسقة ؛ فمضمون نوريس يختلف فى جوهره ونوعيته ومضمون زولا الذى تعتمد حتميته الاقتصادية على التعقيد الذى بلغه المجتمع فى أعقاب الانقلاب الصناعى ، مما أوشك أن يقضى على الإرادة الحرة للإنسان . أما شخصيات نوريس فكانت من النوع الذى ينطلق إلى أبعد الحدود ، ويمتلك ما شاء من المزارع والحقول لحريته البالغة فى التصرف والاكتفاء الذاتى والاعتماد على النفس ؛ لذلك تدخل شخصياته فى صراع بطولى ملحمى مع قوى البشر المتمثلة فى الاحتكارات التى تمد خطوط السكك الحديدية . تتمثل هذه القوى فى شخصية بهرمان الذى يتحرك بدافع شرير ولا أخلاقى من تلقاء نفسه ، وليس تحت ضغوط اقتصادية تدفعه إلى ارتكاب الجرائم على غير إرادة منه . وربما كان الاهتزاز الذى أصاب نظرة نوريس الفلسفية تجاه مفهوم الحتمية الاقتصادية هو الذى أدى به إلى العودة إلى التركيز التقليدى على كوامن الشر فى النفس البشرية بصرف النظر عن الضغوط الاقتصادية التى أدت إليها . فأحياناً يتمثل الشر فى القائمين على الخط الحديدى ، وأحياناً ثانية يتجسد فى المواطنين الذين فقدوا إرادتهم بحيث لا ينتخبون من يمثلهم تمثيلاً حقيقياً ، وأحياناً ثالثة ينبع الشر من المنافسة المفتوحة بين الأطراف المعنية ؛ بذلك تؤدى الحتمية الاقتصادية دوراً ثانوياً فى تشكيل الرواية .

تستمر القصة نفسها فى رواية « الحفرة » التى تعد أضعف روايات نوريس والتى ينسى فيها تماماً ميله إلى المذهب الطبيعى ، ويقدم رواية رومانسية مسرفة فى العواطف والأحاسيس الجامحة . ومع ذلك كانت من أنجح رواياته تجارياً وجماهيرياً . من المعـروف أنه كتبها لحاجته الملحة إلى المال فى ذلك الوقت : أى أنه وقع ضحية

الحتمية الاقتصادية التى طاردت بعض شخصياته والتى اعترف بها كضغط يقع على كاهل كثير من الروائيين وذلك فى مقالته «مسئوليات الروائى» التى نشرت عام ١٩٠٣ بعد وفاته ، لكن هذا لا يقلل من القيمة الفنية والفكرية لرواياته ، فقد كان أول من مهد الطريق للاتجاهات الكثيرة التى عرفتها الرواية الأمريكية مع مطلع القرن العشرين . بالإضافة إلى هذا فإن رواياته مازالت مثيرة لاهتمام القارئ العادى حتى الآن بحيث يمكن قراءتها واستيعابها وتذوقها ، لأنها لا ترتبط بواقع اجتماعى مؤقت ، بل تخترق هذه المظاهر ؛ لكى تصل إلى القوانين الثابتة التى تتحكم فى النفس البشرية .

يبدو أن نوريس كان مهتماً بالشكل الفنى الذى ابتدعه زولا فى رواياته أكثر من اهتمامه بالمضمون الطبيعى الفلسفى الذى احتوته . كان روائياً ناجحاً أكثر منه فيلسوفاً ناضجاً ؛ لذلك كانت نظرته إلى الكون والواقع تختلف من رواية إلى أخرى ، بل من شخصية إلى أخرى . وهذا لا يعيب الروائى ؛ لأن موضوعية العمل الأدبى تفرض عليه ألا يفرض اتجاهه الفكرى على كل موقف أوشخصية ؛ فهذا يمكن أن يجعل من رواياته نسخاً مكررة نفسها للأفكار ، ولكن ظن بعض النقاد أن نوريس قد خانه التوفيق عندما لم يلتزم بالحتمية الاقتصادية التى استمدها من زولا ؛ فالقضية ليست التزام نوريس بمنهج زولا الفكرى والفنى ، لكنها تكمن فى المدى الذى بلغه نوريس فى إنتاج روايات ناضجة يمكن أن تصمد لإختبار الزمن . ومن الواضح أن نوريس نجح إلى حد ما فى هذا المجال ؛ فقد التزم بالجدية الفكرية التى تحترم عقل القارئ . وكان من الممكن أن يكتب روايات حافلة بالمغامرات تجذب القارىء وتجذب معها المال والثروة . فلا شك أنه عرف مغامرات كثيرة عندما ذهب لمتابعة أنباء حرب البوير ، ووقوعه فى أسر البوير الذين طردوه عائداً إلى بلاده . وأيضاً عندما شهد بنفسه الصراع الأمريكى الأسبانى فى كوبا ، لكنه لم يجد فى كل هذا ما يحرك الفكر الناضج عند القارئ ؛ لذلك عمل قدر طاقته ؛ لكى يجعل رواياته أضواء حادة وفاحصة للعلاقة الحرجة ببين الإنسان والمجتمع ، وهى علاقة ستستمر طالما وُجِدَ الإنسان ، وطالما وُجد المجتمع ؛ من هنا كان الاحترام الذى تحظى به روايات فرانك نوريس من المثقفين ومتذوقى الأدب سواء فى داخل أمريكا أوخارجها .

١٠٢ بريت هارت
102 Bret Harte

(١٩٠٢ - ١٨٣٦)

بريت هارت أديب أمريكى مارس كتابة القصة القصيرة ، والرواية ، والشعر ، والمسرحية بأسلوب متميز بالسخرية ومحاكاة الأعمال الأدبية المعروفة من زاوية فكاهية تبدو فى نظر القارئ فى ضوء جديد ! وعلى الرغم من ارتباط السخرية والفكاهة بالتفكير العقلى الهادىء فإن بعض أعمال بريت هارت اتسمت بالرومانسية المتطرفة ، والميلودراما الثقيلة . لم يخفف من وطأة هذه العناصر سوى قدرته على المحاكاة والتقليد الساخر بالإضافة إلى دقته فى الوصف الواقعى التفصيلى الذى يصل فى بعض الأحيان إلى مستوى تشارلز ديكنز . لعل أهم إنجاز له يكمن فى أنه استطاع بلورة روح الفكاهة الأمريكية المحلية من خلال أعماله التى حاكى فيها كتّاباً أمريكيين وأوربيين على حد سواء . ويبدو أنه استفاد عملياً فى هذا المجال من صداقته الحميمة لمارك توين ، لكنه لم يرتفع إلى مستواه ؛ لأنه لم ينظر إلى الأدب كرسالة ، وإنما اعتبره وسيلة لكسب العيش . لذلك اتهمه النقاد من أمثال برنارد دى فوتو بأنه كان مهرجاً فى سيرك الأدب ، يخرج من جيوبه «حواديت» لا تسر سوى قراء التسلية العابرة . أى قراء الدرجة الثانية . من هنا كان تأثيره ضخماً للغاية على كتاب السينما الأمريكية الذين لا يهتمون بالفكر الجاد بقدر ما يهتمون بالفكاهة والإثارة وغيرهما من إغراءات السينما التجارية .

ولد بريت هارت بمدينة ألبانى بولاية نيويورك ، لم يكمل تعليمه ، فهجر المدرسة مبكراً ، لكنه لم يتوقف عن القراءة والإطلاع . وعندما اتسعت ثقافته ، وعمقت نظرته نشر أول قصيدة له عام ١٨٤٧ . فى عام ١٨٥٤ انتقل إلى سان فرانسيسكو واشتغل بعدة حرف ، لكنه قرر أخيراً العمل فى الصحافة عندما بدأ ينشر كتاباته فى مجلة «العهد الذهبى» فى عام ١٨٥٧ . بدأ يشق طريقه فى الأدب بكتابة لقطات فكاهية ؛ كما جذب الانتباه إلى أشعاره التى ترددت بين الدعابة المرحة والجدية الصارمة . وأخيراً اشتهر على المستوى العالمى بفضل قصصه القصيرة التى نجحت فى تكوين جمهور عريض لها فى أمريكا وأوربا . رأس تحرير عدة صحف ومجلات زادت

من شعبيته ، ومكنته من إعادة طبع قصصه القصيرة فى كتب مستقلة كما فعل فى مجموعة «السفينة المفقودة وقصص أخرى» ١٨٦٧ .

وفى عام ١٨٦٧ نشر «الروايات المكثفة» التى اشتهر بها والتى كشفت عن قدرته فى مجال السخرية والنقد من خلال محاكاة أعمال معاصريه . تنقسم فصول هذا الكتاب ثلاث مجموعات الأولى : أربع عشرة «رواية مكثفة» والثانية : اثنتا عشرة «لقطة مدنية» والثالثة : سبع «أساطير وحواديت» ومن الخطأ أن نظن أن الكتاب كله عبارة عن محاكاة فكاهية أو تقليد ساخر وإن كانت بعض الأجزاء ينطبق عليها هذا الوصف ، لكن هناك محاولات جادة وموفقة من هارت لإيجاد أسلوب أدبى يحمل طابعه الخاص الذى يتسم بالأصالة والنضج ، وهذا ينطبق على محاكاته لديكنز فى قصته «الرجل الذى تقمصته الأرواح» والتى أثارت إعجاب النقاد . فالمسألة ليست مجرد محاكاة لإثارة الضحك والدعابة ، لكنها فهم عميق ، وتذوق شامل لأعمال كل الكتّاب الذين تناولهم بالمحاكاة ، ثم إفراز هذا الإستيعاب الثاقب فى تقليد يحمل فى طياته النقد والتقييم والتحليل . لم تقتصر عملية المحاكاة على هذه المهمة فقط ، بل تعدتها إلى استفادة هارت من أساليب هؤلاء الرواد مما صبغ أسوبه بالنضج والخصب ، لذلك يعتبر بعض النقاد أن هارت تخرج عملياً فى مدرسة ديكنز وأمثاله ؛ فقد كان هارت قادراً على تشرب أساليبهم ، واكتشاف حيلهم ، وهضم أدواتهم الفنية ؛ ثم إعادة إفراز هذه الخصائص الرئيسية بطريقة مكثفة للغاية . طبّق هذا على هوثورن وفيكتور هوجو وإيرفنج وغيرهم من معاصريه . ومن الواضح أن العصارة الفنية المكثفة التى أنتجها أثرت تأثيراً عميقاً على تطور فن القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى بصفة عامة .

استمرت مجلة «أوفرلاند الشهرية» فى نشر اللقطات الحية التى استمدها هارت من حياته فى سان فرانسيسكو مثل «طفل المعسكر الصاخب» ١٨٦٨ ، وهى قصة مسرفة فى العواطف وتكشف عن القلوب الرحيمة التى تسكن قلوب عمال المناجم الذين عملوا أيام البحث عن الذهب . ركز هارت الأضواء على الجانب الآخر غير التقليدى فى شخصياتهم بعد أن أغرم الكتاب بإظهارهم بمظهر الخشونة والصرامة والقسوة والصلابة . . كانت شيروكى سال عاهرة تتردد من حين لآخر على معسكر عمال المنجم ، نتج عن هذا أن أنجبت طفلاً لكنها ماتت فى أثناء الولادة . فلم يكن من العمال إلا أن تبنوا الطفل وأسموه «توماس لك» لكنه لم يجلب لهم الحظ كما أسموه . بل انهار المنجم كله فى فيضان فى السنة التالية . ومات أحد العمال وهو يحمل الطفل بين ذراعيه . نجحت القصة نجاحاً باهراً ، وكانت نموذجاً مبكراً للقصص الأمريكى الذى يحمل اللون والدعابة المحلية .

فى عام ١٨٧٠ نشر هارت قصيدته السردية الفكاهية «لغة الصراحة» التى تحكى عن عاملين من عمال المناجم الذين يلعبون الورق مع رجل صينى يدعى آه سين . كانت نظرتهما إليه أنه ساذج غر أحمق ويمكن خداعه بسهولة ، يظلان على هذا الإعتقاد حتى يكتشفا أنه يخفى ورقة أو ورقتين فى كمه تكفيان لكسب كل النقود التى على المائدة . يقال إن الشاعر الإنجليزى كبلنج قد تأثر بهذه القصيدة فى مطلع حياته وخاصة أن الأوزان التى استمدها هارت من الشاعر الإنجليزى سوينبيرن قد منحتها كثيراً من القوة والسلاسة. دفع نجاح

القصيدة هارت إلى تحويلها إلى مسرحية بالإشتراك مع مارك توين ، وعرضت بالفعل عام ١٨٧٧ لمدة خمسة أسابيع ، لكن نجاحها كان هزيلاً كمسرحية على الرغم من اشتراك مارك توين فى إعدادها عن قصيدة ناجحة ، فالمسرح له خصائص معينة لابد من توافرها .

لم تستمر الدفعة القوية التى بدأ بها هارت : فعندما انتقل إلى مدينة بوسطن نشر قصصاً للاستهلاك الصحفى وفاء للعقد الذى وقعه مع مجلة «الأطلنطى الشهرية» وخصل به على مبلغ عشرة آلاف دولار . كانت النتيجة أن سئم أصحاب المجلة العاطفة المسرفة الساذجة التى صبغت إنتاجه القصصى بعد ذلك ولم يجددوا العقد معه ؛ مما أدخل هارت فى متاعب مالية حاول الخروج منها بالقيام بجولة محاضرات وكتابة رواية «جابربيل كونورى» ١٨٧٦ ولكن دون جدوى ، بل جاء إنتاجه لمسرحية «آه سين» ١٨٧٧ مخيباً للآمال أيضاً ؛ ذلك على الرغم من أن رواية «جابربيل كونورى» كانت لا بأس بها ، وخاصة أنها تحتشد بالصور الحية النابضة لحياة عمال المناجم فى بدايات عصر البحث عن الذهب . وهى تعد أطول رواية كتبها هارت ، لكن يبدو أنه كرر نفسه عندما عاد إلى المضمون الذى عالجه نفسه بجذافيره من قبل فى قصيدة «لغةالصراحة» التى حولها إلى مسرحية «آه سين» ، فلم يخرج عن نطاق الحياة الصعبة التى يعيشها عمال المناجم ، والتى يهربون منها فى المقامرة ولعب الورق .

وجد هارت أن الأدب لم يعد يدر عليه الدخل الذى يحفظ له الحياة الكريمة ، فالتحق بالسلك الدبلوماسى قنصلاً فى كل من كريفيلد وألمانيا وجلاسجو . فى إنجلترا عاش فى ضواحى لندن وأصبح من الشخصيات المفضلة فى الأوساط الأدبية . استقامت حياته الاقتصادية مرة أخرى فعاد إلى إلقاء المحاضرات وكتب عدة مجموعات من القصص القصيرة ، وعدة مسرحيات وسلسلة من «الروايات المكثفة» ١٩٠٢ ، لكنه لم يبتكر جديداً ؛ فقد عاد إلى تكرار الأساليب التى بدأ بها انطلاقته الأولى . اشتهر بأنه النسخة الأمريكية من ديكنز ، وخاصة فى استخدامه للميلودراما ، والعاطفة المسرفة ، والجهامة ، والبؤس ، وأوجه الغرابة والشذوذ– كل ذلك من خلال صور حية نابضة ، ومواقف متتابعة من الوصف الدقيق ، لكنها صور ومواقف لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بضرورات البناء الدرامى العام للعمل الروائى .

لكن بصرف النظر عن تأثره بديكنز فقد كان يملك موهبة فذة فى التقليد الساخر والمحاكاة الكوميدية سواء فى رواياته أو قصائده . . استطاع أن يجسد روح الدعابة المحلية فى أمريكا من خلال تصويره لغرف الحانات والبارات ، ومحال البيع وغيرها من مظاهر الحياة اليومية فى أمريكا فى ذلك العصر . يعتقد النقاد أن هارت نجح فى خلق العالم الروائى والشعرى الخاص به . وعلى الرغم من أنه لم يكن عالماً تقليدياً فإنه كان حقيقياً وواقعياً بمعنى الكلمة ؛ مما يتعارض هو والحكم الذى أطلقه مارك توين على اللهجة التى تحدثت بها شخصيات هارت وقال : إنها لهجة لم يستخدمها أحد فى السماء أو على الأرض إلى أن جاء هارت ليخترعها . وربما كانت العيوب الأساس فى أدب هارت أنه كرر نفسه إلى درجة الملل ، واعتمد على عنصر الصدمة مما خلخل بناء رواياته وقصصه ، وأسرف فى تصوير العواطف الجياشة فى محاولة مفتعلة للتأثير على القراء وشدهم إليه ، لكن هذا لا ينفى– على حد قول الروائى المؤرخ الأمريكى هنرى أدامز– أن هارت وويتمان كانا أول من استخدم

الجنس كقوة مؤثرة فى سلوك الفرد ، وليس كمجرد عاطفة مسرفة فى السذاجة ! وأيضاً كان هارت أول من صوّر حياة الأقليات المطحونة فى المجتمع الأمريكى ؛ كما كان هارت أول رئيس لجمعية أدبية أنشأها فى سان فرانسيسكو ، وكان مارك توين ضمن أعضائها ، وهذا يدل على أن معظم أخطاء هارت الفنية ترجع إلى ريادته فى اكتشاف بقاع جديدة على خريطة الأدب الأمريكى .

١٠٣ داشييل هاميت

103 Dashiell Hammett

(١٨٩٤ - ١٩٦١)

داشييل هاميت من أنضج كتاب الرواية البوليسية فى الأدب الأمريكى ؛ فهو لا يقتصر فى كتابتها على مجرد الحبكة المثيرة التى تشد القارئ الى أحداث الرواية حتى نهايتها ، بل يتخذ من هذه الحبكة أداة لتجسيد نظرته تجاه المجتمع المعاصر ؛ فالمسألة ليست مجرد حل لغز المجرم المجهول ، لكنها تجسيد للمجتمع من خلال عالم الإجرام ، لذلك عرفت الرواية التى كتبها داشييل هاميت بأنها الرواية الجادة العنيفة التى تضع كل أمراض المجتمع تحت أضواء فاضحة وباردة حتى يبدو كل شىء على حقيقته . يتميز أسلوب هذه الرواية بالواقعية والحوار المكثف الذكى الذى قد يستخدم اللغة الدارجة والسوقية ، والخلفية الوصفية الزاخرة بالقسوة والعنف والدماء المهدرة . وشخصية المجرم فى روايات هاميت ليست نتيجة لعنصر الشر الكامن فى النفس البشرية . بقدر ما هى النتاج الطبيعى لظروف الفقر والمرض والبؤس وغيره من ملامح المجتمع التى لابد أن تؤدى الى العنف والقسوة والإجرام . رفض هاميت بذلك التقاليد التى أرساها آرثر كونان دويل للرواية البوليسية ، وشاركه فى هذا الرفض إيرنست هيمنجواى وجون دوس باسوس ؛ فالجريمة لا تنفصل عن المجتمع ، ولابد أن تفهم وتدرس من خلاله .

ولد داشييل هاميت بمقاطعة سانت مارى بولاية ميريلاند ، تلقى تعليمه فى معهد التكنولوجيا بمدينة بالتيمور ، التحق بعدة وظائف تافهة إلى أن اشتغل مخبرا سريا . وبعد أن أنهى خدمته العسكرية فى أثناء الحرب العالمية الأولى . بدأ ممارسة كتابة الرواية البوليسية ، لكن بأسلوب أكثر نضجا من الأسلوب الذى كان سائدا قبله . فقد آمن بأنه لابد أن يحتوى هذا النوع من الرواية على فكر سياسى واجتماعى واقتصادى ، وألا يقتصر هيكلها على حل الألغاز وفك الطلاسم ، فرسالة الأدب أكثر جدية من مجرد التسلية . من أشهر أعماله « الحصاد الأحمر » ١٩٢٩ ، و « اللعنة » ١٩٢٩ ، و « عقاب مالطة » ١٩٣٠ الذى قدم فيه مخبره السرى المشهور سام سبيد ، ثم « مفتاح من زجاج » ١٩٣١ ، و « الرجل النحيف » ١٩٣٢ ، و « مغامرات سام سبيد » ١٩٤٤ ،

و « قتلة هاميت » ١٩٤٦ ، و « السيامى الزاحف وقصص أخرى » ١٩٥٠ .

ونظرا للجدية الفكرية التى تميزت بها قصص هاميت التى كشفت حقائق المجتمع المعاصر بلا مواربة فقد اتهم بالميول اليسارية ومنعت كتبه تماما من المكتبات عندما بلغت المكارثية قمتها عام ١٩٥٣ . لعل من أهم قصصه التى تبرز هذه الجدية قصة « مفتاح من زجاج » وقصة «الرجل النحيف». فى القصة الأولى تتورط عصابة لتهريب الخمور أيام تحريمها فى قتل ابن مسئول عام . فيعين تد بومونت مخبرا سريا خاصا ، وينجح فى الكشف عن القتلة ، لكن الأمور تتطور فيقع فى غرام ابنة المسئول التى تحبه بدورها برغم أنف أبيها ، وترحل معه بالفعل. من خلال هذه القصة يكشف هاميت عن الفساد السياسى الذى يسيطر على المسئولين فى الأجهزة الحكومية ، ويؤكد بذلك أن المجرمين نوعان : نوع صريح يظل المجتمع يطارده حتى يلقى عقابه ، ونوع خبيث مستتر يظل يجثم على كاهل المجتمع حتى يمتص آخر نقطة من دمه . هذا النوع الأخير غالبا ما يتمتع بالسلطة والنفوذ الذى يساعده على الاستمرار وعلى المزيد من الاستغلال .

فى رواية « الرجل النحيف » يستغل هاميت جيدا خبرته التى اكتسبها من السنوات التى عمل فيها مخبرا سريا ، نجد نيك تشارلز المخبر السرى السابق يحل لغز جريمة قتل باكتشاف أن الرجل النحيف المشتبه فى أنه القاتل –كان القاتل الحقيقى قد قام بذبحه منذ عدة أشهر . وفق هاميت فى تقديم بطل صلب وصامد يمثل نمطا فريدا من رجال المباحث مما جعل جيل الروائيين الذى أتى بعد هاميت يقلده ، وخاصة أن روح الدعابة الذكية التى أدخلها – كانت أول عنصر من نوعه فى الرواية البوليسية .

امتاز أسلوب هاميت فى السرد الروائى بالتركيز والكثافة والإيجاز لدرجة أنه كثيرا ما قورن بهيمنجواى ، لكن بدون العواطف الجياشة التى أغرم بالتعبير عنها . كان إيمان هاميت أن الرواية البوليسية من أفضل الأشكال الأدبية التى تعرى حقيقة الحياة فى المدينة الحديثة التى تفرز الجريمة ثم تلقى تبعتها على المجرم ! لذلك كانت روايته الطويلة الأولى « الحصاد الأحمر » بمثابة صدمة لجمهور الرواية البوليسية التقليدية التى تقدم المجرم الشرير كما لو كان نبتا شيطانيا ليس له علاقة بالمجتمع ! أدى هذا المفهوم الجديد للجريمة إلى الانتقال بشخصية المخبر السرى من النمط التقليدى المسطح إلى الإنسان ذى الأبعاد المتعددة . تجلى هذا فى شخصية سام سبيد الذى يجمع بين القسوة والعنف وبين الإخلاص والتضحية لدرجة أنه يبدو فى معظم أجزاء الرواية ساذجا يصل إلى درجة البلاهة والاستعداد للانضمام إلى أفراد العصابة فى مطاردتهم لضحيتهم المحملة بالمجوهرات . وأيضا لأخذ نصيبه من المسروقات . لكنه فى النهاية يفاجئ الجميع وهو يقوم بتسليم المرأة القاتلة إلى الشرطة برغم أنها المرأة التى أحبها والتى أسلمت له نفسها . نجحت شخصية سام سبيد لدرجة أنها فرضت ظلها على كل شخصيات المخبرين السريين التى قابلناها فى الروايات التى حذت حذو داشييل هاميت ، على الرغم من أنها لم تظهر إلا فى رواية « عقاب مالطة » وفى قصتين قصيرتين فقط لهاميت . وهذا يدل على أنه كان رائدا فى مجاله ، واستطاع أن ينتقل بالرواية البوليسية من مجال التسلية الخفيفة إلى مستوى الفكر الجاد ؛ بذلك خلق لها جمهورا من المثقفين الذين كثيرا ما ترفعوا عنها ، لكنه لم يواصل المسيرة عندما أذعن لإغراءات هوليود التى استغلت نجاحه ، فأخرجت معظم رواياته ؛ مما جعله يحترف الكتابة للسينما نهائيا حتى آخر عمره .

١٠٤ وليام دين هاولز — 104 William Dean Howells

(١٨٣٧ – ١٩٢٠)

وليام دين هاولز أديب أمريكى مارس كتابة الرواية ، والقصة ، والمسرحية ، والشعر ، والنقد ، وأدب الرحلات والخواطر ، والانطباعات على نطاق واسع . كان إنتاجه غزيرا ؛ إذ كتب خمسا وثلاثين رواية ، والعدد نفسه من المسرحيات ، وأربعة دواوين من الشعر ، وستة كتب فى النقد ودراسة الأعمال الأدبية المعاصرة ، وأربعة وثلاثين مجلدا فى مختلف أنواع المعرفة ! لكن الكم عنده يزيد كثيرا عن قيمة الكيف ؛ فعلى الرغم من أن صيته كان ذائعا فى أيامه فإنه سرعان ما انحسر الاهتمام به وخاصة بعدأن هاجمه الجيل التالى من الأدباء الأمريكيين والذى تزعمه ثيودور درايزر ، وهـ . ل . منكن . وسنكليرلويس ؛ فقد قالوا : إن أدب هاولز لم يكن يحتوى على الفكر الناضج الذى يضيف كثيرا إلى تقاليد الأدب الأمريكى ، بل كان إنتاجه من ذلك النوع الذى يكتب لتزجية وقت الفراغ ! لكن هذا الهجوم العنيف لا يقلل من شأن هاولز ودوره الريادى ، وخاصة فى مجال الرواية الواقعية التى تأثر فيها بكل من تولستوى وزولا وإبسن ، بل إن أثره يبدو على بعض روايات درايزر الذى هاجمه بعنف. صحيح أن قيمة هاولز الفنية لا تصل إلى مستوى الرواد الآخرين المعاصرين له من أمثال مارك توين ، وإدجار آلان بو ، وولت ويتمان ، وهنرى جيمس إلا أننا لا يمكن أن ننكر قيمته التاريخية وخاصة أنه فتح صفحات مجلة « الأطلنطى » لكل التيارات الأدبية المتعددة عندما رأس تحريرها عام ١٨٧١ ، وشجع هنرى جيمس ، وستيفن كرين ، وفرانك نوريس على الاستمرار فى الكتابة وتطوير فنهم .

ولد وليام دين هاولز فى مارتن فيرى بولاية أوهايو ابنا لصحفى وكاتب رحلات . وترعرع هاولز فى مدن أهايو المتعددة ، ولم ينتظم فى دراسته الثانوية . فى الخامسة عشرة من عمره بدأ فى كتابة الشعروالقصة والمقالات التى نجح فى نشرها فى مجلات أوهايو وصحفها . كانت هذه المرحلة مضمونا لكتابيه «مدينة صبى» ١٨٩٠

و « سنوات شبابى » ١٩١٦ اللذين حلل فيهما تجاربه وخبراته الأولى فى عالم الأدب والصحافة . وعندما بلغ الثالثة والعشرين نشر كتابين فى عام واحد (١٨٦٠) الأول : « أشعار صديقين » والآخر عن كيفية وصول لنكولن إلى البيت الأبيض . وكانت شهرته قد بدأت فى الانتشار بفضل قصائده التى نشرها تباعا فى مجلة « الأطلنطى الشهرية » . فى العام نفسه (١٨٦٠) زار بوسطن للالتقاء بأدبائها من أمثال لوبل وهولمز وفيلدز ، ورحب به الجميع هناك على أساس أنه ممثل الجيل الجديد من الأدباء .

يبدو أن كتابه الذى حلل فيه فترة رياسة ابراهام لنكولن للولايات المتحدة والخطوات التمهيدية فى الانتخابات التى أدت به إلى البيت الأبيض ، هذا الكتاب قد لاقى قبولا فى الدوائر السياسية فى ذلك الوقت ؛ مما أدى إلى تعيين هاولز قنصلا أمريكيا فى مدينة البندقية التى قضى فيها سنوات الحرب الأهلية الأمريكية ، وكان لها الفضل الأكبر عليه فى التعرف على المجتمع الأوربى بكل حضارته وثقافته . نشر فى ذلك الوقت سلسلة مقالات أرسلها إلى إحدى مجلات بوسطن ، صور فيها انطباعاته عن حياته فى البندقية ونشرت هذه المقالات فى كتاب عام ١٨٦٦ ، بعنوان « الحياة فى البندقية » . وقد نجح الكتاب نجاحا باهرا ، وأكسبه احترام الدوائر الثقافية والأدبية فى أمريكا .

زادت شهرته وشعبيته برياسته لتحرير مجلة « الأطلنطى الشهرية » عام ١٨٧١ ، وانضم إلى مجموعة أدباء نيو إنجلاند الذين نشر بعض أعمالهم فى مجلته ، مثل إيمرسون ولويل ولونجفيلو ، لكنه لم يقتصر على المشاهير ، بل شجع الأدباء الجدد من أمثال هنرى جيمس ومارك توين ، والكتاب الملونين فى وقت كانت فيه التفرقة العنصرية على أشدها ! من تحليله لأعمال جيمس وتوين استطاع أن يصل إلى نظريته فى الرواية الواقعية ، وهى النظرية التى شرحها فى مقالاته وعروضه للأعمال المختلفة ، وطبقها فى رواياته هو شخصيا : فعندما كتب أول رواية له « رحلة شهر العسل » ١٨٧٢ حدد أسلوبه الواقعى فى الرواية بقوله : « يأيتها الحياة الواقعية البائسة ، إننى أحبك برغم كل شىء . وكل أملى أن أجعل الآخرين يشاركوننى فى البهجة التى أجدها فى وجهك الأحمق الباهت » . لكن اتجاهه الواقعى لم يقتصر على التصوير الفوتوغرافى والتسجيل الحرفى ، بل طوره فى رواياته التالية إلى الرواية التى تنقد السلوك الاجتماعى وتحلله ؛ كما نجد فى رواية « نموذج حديث » ١٨٨٢ ، و « صعود سيلاس لابهام » ١٨٨٥ . وكان هاولز فى ذلك الوقت قد اعتبر من رواد الأدب الجاد فى أمريكا ، ومن أعمدة الرواية الواقعية فى العصر كله .

فى تلك الفترة انتقل هاولز من رياسة تحرير مجلة « الأطلنطى الشهرية » إلى مجلة « هاربر الشهرية » (٨٦ — ١٨٩٢) والتى ظهر فيها تأثره بتولستوى وزولا وإبسن والكاتب الاشتراكى الأمريكى لورانس جرونلاند . اتخذ هذا التأثر لونا ليبراليا محددا امتزج بواقعيته مما دفعه إلى معاجلة القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع المعاصر ؛ كما نجد فى رواية « الأقدار العشوائية الجديدة » ١٨٩٠ و « مسافر من ألتروريا » ١٨٩٤ . لكن هذا الاتجاه الثورى الملتزم بقضايا المجتمع لم يستمر طويلا ، وما تبقى منه كان الاهتمام بالإصلاح التدريجى الذى يشكل القوى التصحيحية فى المجتمع ، ويبدو أن انشغاله بقضايا المجتمع جعله يميل فى سنواته الأخيرة إلى كتابة

المقالات والدراسات أكثر من تأليف القصص والروايات . من أبرز المقالات والدراسات التى كتبها كانت « أصدقاء وزملاء الأدب » ١٩٠٠ و « صديقى مارك توين » ١٩١٠ . فيهما نلمح نظرات نقدية فاحصة من خلال أسلوب نثرى جزل سلس .

ظلت شهرة هاولز فى تصاعد وانتشار حتى انتخب عام ١٩٠٨ رئيسا للأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب ، ولم يفتر نشاطه حتى آخر سنوات عمره . ظل يكتب بحماس الشباب وبتفتح متجدد لكل تيارات العصر من فكر وفن وأدب . ولم ينظر إلى أجيال الأدباء الشبان نظرة الأستاذ المتعالية إلى التلميذ الغر ، بل شجع كل الأدباء الناشئين وفتح لهم صدره ، وكان من أكبر المتحمسين لأعمال ستيفن كرين وفرانك نوريس . كان حسه النقدى مرهفا بدليل أن كل من ساعده أثبت جدارته الفعلية . وكان من المعجبين بأشعار إميلى ديكنسون ، فقام بعرضها وتحليلها فى مجلات دار هاربر التى كانت تنشر مقالاته تباعا . وقد وضحت سعة صدره ورحابة أفقه عندما هاجمه الأدباء الشبان من أمثال درايزر ومنكن وسنكلير لويس واتهموه بالسطحية التى تجعل من الأدب مظهرا من المظاهر الاجتماعية الجوفاء ! كان هذا كفيلا بأن يجعله يتخلى عن تشجيع الأدباء الناشئين ، بل محاربتهم ، لكنه اعتبر هذا الهجوم الموجه ضده نوعا من حتمية التطور من جيل إلى جيل .

إلى هاولز يرجع الفضل فى تفتيح أذهان المثقفين الأمريكيين فى ذلك الوقت على قراءة تولستوى وإبسن وزولا . وإن كانت أعمال هاولز الأدبية تقل فى مستواها الفنى عن إنتاج هؤلاء فإنه استطاع أن يوجد الصلة العضوية بين الأدب والمجتمع ؛ فقد حرص على جعل أعماله مرآة للمجتمع المعاصر بكل سلبياته وتناقضاته ؛ كما نجد فى رواية « نموذج حديث » . التى يعالج فيها العوامل التى تجعل الإنسان ينتقل من مرحلة الحب إلى الزواج إلى الطلاق على حين تصور رواية « صعود سيلاس لابهام » محاولات إحدى عائلا ت بوسطن التى اغتنت حديثا لغزو المجتمع الأرستقراطى المغلق ؛ كما تعالج رواية « الأقدار العشوائية الجديدة » قضايا المجتمع كما تتمثل فى مدينة نيويورك ، وذلك تحت تأثير نظرية تولستوى التى تقول : إن كل إنسان مسئول عن سعادة وشقاء أى إنسان آخر يشاركه فى العيش فى المجتمع نفسه .

من أفضل أعمال هاولز – غير تلك التى ذكرت – « صور من الضواحى » وهى مجموعة مقالات ١٨٧١ ، و « معرفة بالصدفة » ١٨٧٣ ، و « بلاد لم تكتشف بعد » ١٨٨٠ ، و « صيف هندى » ١٨٨٦ ، و « ظلال الحلم » ١٨٩٠ ، و « النقد والرواية » ١٨٩١ ، و « جوهر الرحمة » ١٨٩٢ ، و « وقفات متعددة للقلم » ١٨٩٥ وهو ديوان شعرى .

ولعل أهمية هاولز لا تعود إلى هذه الأعمال فقط بقدر ما ترجع إلى النشاط الصحفى الذى قام به على مدى خمسين عاما متصلة ، وإلى عرض الكتب ونقدها فى مختلف الصحف والمجلات ، وإلى علاقته الوثيقة والمثمرة بأعلام الأدب والفكر فى عصره ، وإلى تزعمه للاتجاه الواقعى فى الرواية ، وإلى تشجيعه الأدباء الناشئين الذين أثبتوا جدارتهم فيما بعد – كل هذا يمنح هاولز أهمية تاريخية لا يمكن أن ينكرها أحد . هذا بالإضافة إلى أن أفضل رواياته مازالت مقرؤة حتى الآن ، وتعد من كلاسيكيات الرواية الأمريكية ؛ لذلك يوضح الناقد فان

وايك بروكس فى كتابه « هاولز : حياته وعالمه » ١٩٥٩ أن هاولز لم يكن مجرد أديب فرد ، بل كان يمثل عصرا بأكمله . وإن كانت أعماله الأدبية زاخرة بالعيوب والمزايا فى الوقت نفسه – فذلك يرجع إلى أنها تمثل العصر بكل سلبياته وإيجابياته . ومن السهل أن نغفر لهاولز الأخطاء الفنية التى وقع فيها ؛ لأنها لم تكن سوى الأخطاء التى يتعرض لها كل رائد فى مجاله .

105 O. Henry

١٠٥ أو . هنرى

(١٨٦٢ – ١٩١٠)

أو . هنرى هو الاسم المستعار الذى عرف به وليام سيدنى بورتر رائد القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى بمفهومها العلمى الحديث ، فهى فى نظره ليست مجرد قصة فى عدة صفحات قليلة ، بل هى شكل من الأشكال الأدبية المتعارف عليها منذ أواخر القرن التاسع عشر ؛ فهى قصيرة بحكم شكلها الفنى وليس بسبب حجمها الصغير ، أما عن المضمون الذى تقدمه فيجب أن تتوافر فيه خصائص معينة أهمها أن يكون له أثر كلى نابع من بنائها العضوى ، هذا الأثر الكلى ينبع من علاقة الضرورة والحتمية التى تربط الأحداث بعضها ببعض . أى أن القصة القصيرة تصور حدثا ينمو ويتطور من نقطة إلى أخرى بحيث ينبع من بداية محددة تؤدى به إلى وسط يشتمل على تعقيد الخيوط المشكلة لنسيجها ، ثم تأتى مرحلة النهاية التى تعد النتيجة الحتمية لكل العوامل التى قدمها الكاتب فى البداية . كان أو . هنرى متأثرا فى هذا بموباسان وزولا وفلوبير وغيرهم من رواد المدرسة الواقعية الطبيعية التى انتشرت فى أوربا فى ذلك الوقت ، والتى رأت أن الحياة العادية اليومية تحمل فى طياتها من الأمور والمواقف ما يمكن أن يعكس زوايا وأضواء ودلالات زاخرة بالمعانى وجديرة بالاعتبار . لم يكن من الضرورى فى نظر أو . هنرى أن يتخيل الكاتب موقف أو شخصيات غريبة مثيرة شاذة ؛ لكى يقدم قصة ، بل يكفيه أن يصور أفرادا عاديين فى مواقف عادية ؛ كى يفسر الحياة تفسيرا سليما ، ويبلور جوهرها الحقيقى .

تدل قصص أو . هنرى القصيرة على إيمانه بأن هذا الشكل الأدبى الجديد يتميز عن الرواية الطويلة بأنه يكتشف اللحظات العابرة فى الحياة والتى قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها بالرغم من أنها تحوى من المعانى قدراً كبيراً ؛ فالقصص القصيرة تجسد مثل هذه اللحظات وتستشف معانيها ، يلائم شكلها الأدبى روح العصر التى تعتقد أن الحياة تتكون من لحظات منفصلة ؛ لذلك يصور كاتب القصة القصيرة حدثا معينا ، ولا

يهتم بما قبله أو ما بعده . ينطبق هذا المنهج على معظم قصص أو . هنرى التى اشتهر بها ، وجعلت منه رائدا للقصة القصيرة الأمريكية بحيث مهد الطريق لمن جاء بعده من أمثال هيمنجواى وفوكنر وستاينبك وغيرهم . وعلى الرغم من أنه حاول كتابة الشعر والمسرحية فإن مكانته فى الأدب الأمريكى ستظل راسخة بفضل قصصه القصيرة التى صور فيها الطبقات المطحونة فى عذوبة تستخرج من حياتها أروع اللحظات التى تبلور الحياة على حقيقتها بعيدا عن الضغوط الطارئة التى قد تطمس معالمها الأصيلة .

ولد أو . هنرى بمدينة جرينزبورو بولاية كارولينا الشمالية حيث عمل فى شبابه المبكر فى مخزن للأدوية يمتلكه عمه ، ثم انتقل إلى تكساس حيث عمل موظفا كتابيا عشر سنوات ، فكان يُعد صيغ بيع الأراضى وشرائها لإحدى مؤسسات الولاية . بعد ذلك انتهى به المطاف إلى العمل بأحد المصارف . كان فى تلك الفترة ينشر صورا فنية ولقطات واقعية فى صحف تكساس وميشيجان ؛ كما نجح فى إصدار مجلة بنفسه اسمها « الحجر المتدحرج » لكن الأمور لم تسر على ما يرام حين اتهم باختلاس بعض المبالغ من المصرف الذى يعمل به ، لم تحتمل أعصابه الموقف ففر إلى أمريكا الوسطى هربا من المحاكمة ، لكن زوجته مرضت وأوشكت أن تموت مما اضطره إلى العودة إلى الولايات المتحدة ، وحضور وفاتها . كان اليأس قد بلغ منه كل مبلغ ، فسلم نفسه للسلطات التى حاكمته ، وحكمت عليه بالسجن خمس سنوات يقضيها فى سجن العقوبات الفيدرالى فى كولمبس بأوهايو ، لكن أفرج عنه بعد ثلاث سنوات لحسن السير والسلوك . ولا أحد يعرف بالضبط الحقيقة وراء اتهامه بالاختلاس حتى الآن ؛ لأن الأدلة لم تكن دامغة . ويبدو أنه ضحى بنفسه لكى يحمى شخصا آخر من الوقوع فى هذه الفضيحة ؛ فلم تكن شخصيته من النوع الذى يمكن أن يتورط فى مثل هذه الجرائم ، بل كانت من العذوبة والرقة بحيث يمكن أن تحتوى العالم كله بين جوانحها . والدليل على ذلك أن المسئولين فى السجن عاملوه معاملة إنسانية من الطراز الأول ، وأشرف على صيدلية السجن بحكم عمله السابق فى مخزن أدوية عمه . لم يخرج من السجن ناقما على الحياة وراغبا فى الانتقام من المجتمع ، بل زاول حياته الأدبية بلا عقد أو رواسب ! وتبلورت الصور العذبة والمواقف الرقيقة فى قصصه القصيرة .

ولكى يعول ابنته الصغيرة لم تمنعه حياته وراء الأسوار من مزاولة الكتابة : فكتب قصصه التى وقعها لأول مرة باسم « أو . هنرى » ونشرتها مجلة « ماكلور » عام ١٨٩٩ . ولا أحد يعرف بالتحديد السر فى إطلاق هذا الاسم المستعار على نفسه ، ولكن يبدو أنه استخدمه لكى يتفادى أسئلة الآخرين حول موضوع سجنه عندما يعرفون أنه وليام سيدنى بورتر . كما يبدو أنه أعجب بالإسم فى أثناء عمله بالصيدلية عندما وقعت عيناه على موسوعة الأدوية وبها اسم عالم الصيدلة الفرنسى الشهير إتيان – أوسيان هنرى الذى اختصر إلى أو . هنرى . لم تكن حياته العملية فى تكساس أو هروبه إلى أمريكا الوسطى ، أو وجوده وراء الأسوار – بمثابة عقبات فى حياته الأدبية ، بل على العكس من هذا ؛ فقد استمد معظم الأحداث والشخصيات من الأنماط التى قابلها فى تكساس أو أمريكا الوسطى على حين استمع فى السجن إلى كثير من القصص (الحواديت) التى كانت بمثابة المادة الخام لأعماله الأخيرة بصفة خاصة : من هذه الحكايات على سبيل المثال حكاية جيمى كونورز اللص

الذى أصبح بطلا لقصة « عودة الأمور إلى مجاريها » وبول أرمسترونج الذى دارت حوله قصة « إلياس جيمى فالنتين » ١٩٠٩ .

كانت القصص التى كتبها فى السجن قد تركت انطباعا بامتيازها ودقتها لدى الناشرين ، وعندما أفرج عنه كان طريق النشر ممهدا له ، وفتحت له نيويوك أحضانها ، واعترف به النقاد أعظم كاتب قصة قصيرة أمريكى . وعلى الرغم من أنه استمد معظم مضامينه من الحياة فى الجنوب الغربى الأمريكى فإن قصصه لاقت رواجا كبيرا فى نيويورك التى وجد فيها الفرصة لكى يكتب لونا جديدا من القصص القصيرة على طراز ألف ليلة وليلة أسماها «بغداد ذات مترو الأنفاق» لكنها لم تكن مجرد قصص خيالية ، بل كانت زاخرة بالإسقاطات الواقعية على الحياة المعاصرة .

عرف أو . هنرى بمقدرته على البناء المحكم لقصصه مع ابتكاره المستمر لأفكار وأشكال لم تخطر على بال كاتب من قبله . كان مغرما بعنصر المفاجأة فى نهاية قصصه ، لكنه لم يكن عنصراً دخيلا على الحبكة القصصية ، بل كان نتيجة حتمية لما سبقه من أحداث وإن لم يتوقعها القارئ . يحدد الناقد الفونسو سميث فى كتابه عن أو . هنرى (١٩١٦) أربع مراحل تمر بها القصة عنده حتى تخرج إلى حيز الوجود : المرحلة الأولى تتمثل فى البداية المثيرة لحب استطلاع القارئ ، على حين ترتبط المرحلة الثانية بتخمين القارئ وتوقعاته فيما يتصل بخط سير الأحداث ، لكن المرحلة الثالثة توضح له خطأ تنبئه ، ثم تأتى المرحلة الرابعة بالمفاجأة الكاملة فى النهاية التى لم تخطر على باله . وعلى الرغم من السهولة السلسة التى تميزت بها قصص أو . هنرى ، فإنها كانت من السهل الممتنع . ومع ذلك لم يتقبل بعض النقاد هذه السهولة المتدفقة ، واعتبروها نوعا من السطحية أو السذاجة ، لكن لم يهتم أو . هنرى كثيرا بهذه الآراء ؛ لأن العلاقة الوثيقة التى أنشأها بينه وبين القراء كانت أقوى من أن تؤثر فيها آراء النقاد .

كانت حياته فى نيويورك خصبة بحيث أمدته بمادة خصبة من المواقف واللمحات والشخصيات التى ضمنها مئات القصص القصيرة التى كتبها فى السنوات الخمس الأخيرة من عمره ، وقد أثبتت هذه القصص قدرتها على الاستمرار والانتشار حتى بعد وفاته بسبب النظرة الإنسانية العميقة التى تحويها ، وروح الدعابة العذبة ، والعاطفة الرقيقة تجاه الطبقات المطحونة ، والتهكم الرقيق الذى لا يمس ولا يجرح . كانت مجموعات القصص القصيرة التى نشرت فى حياته كالآتى : «الملايين الأربعة ١٩٠٦ ، و«المصباح المزركش» ١٩٠٧ ، و«قلب الغرب» ١٩٠٧ ، و«صوت المدينة» ١٩٠٨ ، و «الانتهازى اللطيف» ١٩٠٨ ، و«سبل القدر» ١٩٠٩ ، و « اختيارات » ١٩٠٩ ثم نشرت بعد موته مجموعات أخرى من القصص القصيرة مثل « دعنى أجس نبضك » ١٩١٠ ، و«الأحجار المتدحرجة» ١٩١٢ ، و«مشردون وضائعون» ١٩١٧ ، و«شعر وقصص قصيرة» ١٩٢٠ . فى عام ١٩٥٣ نشرت أعماله كاملة فى مجلدين ، وقد تأكدت مكانة أو . هنرى الفنية بعد موته عندما أنشئت عام ١٩١٨ سلسلة جوائز عرفت بجوائز أو . هنرى التذكارية يُمنحها كل عام كتّاب أفضل القصص القصيرة التى تنشر فى مجلد مستقل بها كدليل على جودتها الفنية وأصالتها الفكرية

للتدليل على أسلوبه الفنى واتجاهه الفكرى يمكن أن نستشهد بقصة من مجموعته القصصية المعروفة

باسم « الملايين الأربعة » . وهذا العنوان يشير إلى تعداد نيويورك فى ذلك الوقت ، ويسخر فى الوقت نفسه من الفكرة السائدة التى أكدت أن مجتمع نيويورك الحقيقى لا يزيد عن أربعمائة من السكان المتحضرين المرفهين ؛ لذلك فشخصيات قصصه المفضلة هى بائعات المحال وأبناء السبيل ، والطبقات المتواضعة التى لا تمت بصلة إلى مجتمع الأربعمائة ، فهى تشكل مجتمع الملايين الأربعة . أى نيويورك الحقيقية . أما القصة التى يمكن أن نستشهد بها من هذه المجموعة وتمثل أسلوب أو . هنرى فهى قصة «هدية المجوس » التى اشتهر بها وتعارف عليها النقاد على أنها من أفضل أعماله .

فى هذه القصة تملك البطلة مبلغا من المال يقل عن الدولارين ؛ لذلك تشعر ديللا (وهذا هو اسمها) باليأس والإحباط لعجزها عن شراء هدية عيد الميلاد لزوجها جيمس . كانت الممتلكات الثمينة التى فى حيازتها الفعلية لا تخرج عن ساعة زوجها الذهبية ، وشعرها الناعم الطويل الذى كانت ترسله أحيانا إلى ما تحت الركبة ! وما كان منها إلا أن قصته وباعته بمبلغ عشرين دولارا ، واشترت به سلسلة من البلاتين لساعة جيمس . وعندما عاد زوجها فى ليلة عيد الميلاد كان مشغولاً بعلبة أخرجها من جيبه لدرجة أنه لم يلحظ شعر زوجته المقصوص حديثا . فى داخل العلبة وجدت ديللا طاقما من الأمشاط وحلى الشعر التى تستخدمها السيدات فى تزيين رءوسهن . كانت ديللا قـد عبرّت من قبل لجيمس عن رغبتها الملحة فى الحصول على مثل هذا الطاقم لشعرها الجميل الطويل ، لكنها حصلت عليه بعد أن أصبح شعرها لا يصلح له ! لم تهتم ديللا كثيرا ، بل أخرجت فى الحال السلسلة البلاتينية ؛ لكى تركبها لساعته ، لكنها فوجئت أنه باع الساعة لكى يحصل على المال اللازم لشراء طاقم شعرها !

هذا نموذج على العذوبة التى تميز قصص أو . هنرى الذى يرى أن الحياة التى يعيشها البشر العاديون بل الذين أقل من ذلك – هذه الحياة تحمل فى طياتها من اللمحات والمعانى والدلالات ما هو جدير بالتجسيد والبلورة والتحليل ؛ فالإنسانية أشمل من أن ترتبط بطبقة اجتماعية معينة ، أو بفترة زمنية مؤقتة . والفن العظيم أيضا يتخطى هذه الحدود ، ويحطم هذه القيود ؛ لكى يفسر الحياة تفسيرا موضوعيا . وقد نجح أو .هنرى فى هذا الاتجاه إلى حد كبير ، ولعل هذا هو السر فى النجاح الذى تلقاه قصصه حتى الآن سواء كانت منشورة فى كتب ، أومعروضة على شاشات السينما والتليفزيون ؛ فالسبب فى ارتباط الإنسان بالفن الأصيل أنه استطاع به أن يخرج من دائرة الفناء المطبقة عليه من كل جانب ، بذلك أدرك معنى الخلود فى أعمال من صنع يديه .

١٠٦ سيدنى هوارد 106 Sidney Howard

(١٨٩١ - ١٩٣٩)

سيدنى هوارد كاتب مسرحى يعرف جيدا كل أسرار حرفته لدرجة أن الصنعة تتغلب فى بعض الأحيان عنده على الفن ، أما عن المضمون الفكرى فى مسرحياته فيدور أساسا حول الصراعات التى تشتعل داخل الأسرة الواحدة بفعل اختلاف الميول والاتجاهات ، فهو لا ينفتح على المجتمع العريض ، بل يركز على أنماط اجتماعية معينة ذات ملامح شخصية فى الوقت نفسه ، لكن من الصعب أن نجد سمة مميزة لمسرحه نظرا لممارسته أوجه نشاط متعددة . بدأ حياته باقتباس المسرحيات الأجنبية ، ثم شارك بعض الكتاب فى تأليف المسرحيات ؛ كما قام بتأليفها بمفرده ، وأيضا قام بإعداد بعض الروايات لكى تقدم على المسرح . لم ينظر إلى المسرح على أنه خلق أدبى فقط ، بل اعتبره نشاطا فنيا جماعيا لا يمكن التفريق بين عناصره المختلفة ؛ لذلك كان يعتمد على مهارة الممثلين فى إخراج شخصياته إلى حيز الوجود لاعتقاده أن الممثلين يشاركون المؤلف المسرحى فى تجسيد المسرحية . فالنص المسرحى المكتوب يقترب عنده من النوتة الموسيقية المدونة التى لا تكمل إلا بعزفها ؛ فقد كان المسرح بالنسبة له حياة متكاملة ، وليس مجرد نص بين دفتى كتاب .

ولد سيدنى هوارد فى مدينة أوكلاند بولاية كاليفورنيا . بعد تخرجه فى جامعة كاليفورنيا عام ١٩١٥ قام بتدريبات مسرحية مع أستاذ المسرح الشهير ج . ب . بيكر فى فرقته التجريبية بجامعة هارفارد . وفى أثناء الحرب العالمية الأولى خدم فى سلاح الطيران . بانتهاء خدمته عاد إلى الكتابة والتحرير فى عدة صحف ومجلات . وبعد محاولات لاقتباس المسرحيات الأجنبية وجد أن خبرته فى سلاح الطيران يمكن أن تمده بمضمون لمسرحية غير مقتبسة ، وبالفعل قام بكتابة مسرحية « المسحور » بالإشتراك مع إدوارد شيلدون عام ١٩٢٤ . وكان قد بدأ حياته المسرحية بمسرحية « السيوف » التى كتبها بالشعر المرسل ، لكنها لم تنجح ؛ لأنها كانت شعرا أكثر منها دراما .

فى عام ١٩٢٤ تركزت عليه الأضواء بعد نجاح مسرحيته « لقد عرفوا ما أرادوا » ١٩٢٤ التى فازت بجائزة بوليتزر ، والتى تتخذ مادتها من حياة تاجر نبيذ كهل يتزوج امرأة تصغره كثيرا ، ويجد نفسه مضطرا للصفح عن خيانتها له ؛ فقد كان السبب فى ارتكابها هذه الحماقة عندما أرسل إليها بالبريد صورة جو الأجير الشاب الوسيم الذى يعمل فى مزرعة الكروم التى يمتلكها على أنها صورته ، وتُسحر إيمى بصورة جو ، وتقبل الزواج بالمراسلة من تونى الكهل ! يقع فى يوم الزواج حادث يتسبب فى كسر ساق تونى ، فتصاب إيمى بخيبة أمل عندما تكتشف الحقيقة المرة ! ويؤدى بها إحساسها القاتل بالضياع إلى الاستسلام لجو وتحمل منه فعلا . ويوشك تونى أن يقتل الشاب ، لكنه فى لحظة تهدأ فيها ثورة غضبه يدرك حقيقة ما حدث ، والظروف والملابسات التى أدت إلى هذه المأساة التى كان هو السبب الأول فيها ، فيصفح عن الزوجة والشاب بدافع من نبل قلبه ! .

فى عام ١٩٢٦ كتب هوارد مسرحية « ابنه نيد ماكوب » التى قدم فيها بطلة تنتمى إلى عائلات نيو إنجلاند القديمة ، فهى امرأة صلبة ، عنيدة ، شجاعة ، مخلصة تحارب بكل قواها من أجل مستقبل أطفالها . وتغفر لزوجها التافه عدم مساندته لها حتى تكتشف أنه كان يخونها مع خادمتها ! ومع ذلك لا تضيع وقتا فى الندم الذى لا يجدى ، بل تستأنف كفاحها بالإصرار والصلابة نفسها . وتخرج إلى العمل من أجل قوت أولادها ؛ فالعمل عندها شرف وحق مهما عاد عليها بمبالغ ضئيلة من المال ، وطالما أنها تحافظ على كرامتها وعلى احترامها لنفسها . وعلى الرغم من أنها تقابل الكوارث الواحدة بعد الأخرى فإنها لا تسمح لنفسها بالتراجع أو التوجع أو الانهيار ! يقول الناقد آرثر هوبسون كوين : إن قراءة المسرحية تزيد فى متعتها عن مشاهدتها نظرا لتتبع المؤلف لبطلته حيثما تحركت فى المواقف الكثيرة المتتالية ، وهو منهج يقترب من شكل الرواية التى تحلل - أكثر من اتصاله بالمسرح الذى يجسد ؛ مما يتنافى هو وقول هوارد نفسه : إنه كلما ازدادت الجودة ازداد العمق الذى يكتب به المؤلف المسرحى ؛ فإنه يقدم خدمات جليلة للممثلين . وهذا - فى نظر هوارد - الإبداع الخاص بكل مؤلف على حدة ، وخاصة أن المتفرجين لا يذهبون إلى المسرح ؛ لكى يسمعوا المسرحيات ؛ وإنما ليشاهدوها .

فى العام نفسه « ١٩٢٦ » كتب هوارد إحدى مسرحياته الشهيرة « الحبل الفضى » الذى يجسد فيها المراحل التى يتحول فيها حب الأم لأبنائها إلى رغبة قاتلة فى التملك والتحكم . قال الناقد بروكس آتكنسون عنها : إنها أول مسرحية تتمكن من استخدام علوم السلوك الإنسانى استخداما دراميا وظيفيا . نقابل فى المسرحية مسز فيليبس التى تستمد كل كيانها من ارتباط ولديها بها : فالابن الأول لا يستطيع الانفصال أو حتى الابتعاد عنها على حين أن الآخر ينجح فى هذه المهمة بمساعدة زوجته التى تعلمه الاستقلال النفسى والعاطفى ، يتبع هوارد أسلوبا مباشرا فى التعبير عن مضمونه بدون أية إثارة للعاطفة عند المتفرجين ؛ فالجانب المنطقى العقلانى يسيطر تماما على شطحات العاطفة ، ولعل أهم ما تتميز به هذه المسرحية شخصياته المتبلورة المقنعة التى تتصرف بدافع المحافظة على كيانها النفسى والوجدانى .

توالت مسرحيات هوارد ، فاشترك عام ١٩٣٤ فى كتابة مسرحية « جاك الأصفر » وبول دى كروف وهى

من النوع التسجيلى الذى يتتبع الأحداث الدرامية النابعة من انتشار وباء الحمى الصفراء وكيف استطاع جيش المتطوعين القضاء عليها ؟ لم تنجح المسرحية جماهيريا بالرغم من نضجها الفكرى والفنى ؛ فقد ارتبط هوارد بالعمود الفقرى للأحداث ولم يسمح له بالدخول فى أية متاهات جانبية ، أو (حواديت) فرعية . وربما كانت هذه الصرامة الفكرية هى التى أثرت على إقبال الجمهور الذى تعود وجود قصة غرامية فى ثنايا المسرحية ؛ فهى مسرحية تمجد أحد انتصارات العلم التى وقعت فى كوبا عام ١٩٠٠ عندما ذهبت بعثة وولتر ريد لاكتشاف مصدر الحمى الصفراء . والصراع الدرامى لا يدور فقط بين العلم والموت ، لكنه يدور أيضا بين العلم الذى يعتمد على التفتح العقلى والنضج الفكرى وبين عقلية جنود جيش المتطوعين التى تنتظر الأوامر فقط لتنفيذها بدون أى تفكير .

فى مسرحية «أنصاف الآلهة» ١٩٢٩ يتناول هوارد مشكلة الزواج بالتحليل والتجسيد ، وهى أول مسرحية تحاول السخرية من المحللين النفسيين الذين يدفعون الناس عامة والنساء خاصة للتفكير فى أنفسهم أو أنفسهن أكثر من اللازم لدرجة أن يتحول التفكير إلى مرض فى ذاته . لكن هوارد لم يكن موفقا فى تطوير الأحداث تطويرا منطقيا ، ولم تكن النهاية موفقة عندما طرح الرجل زوجته أرضا كحل لمشكلات الزواج المتجددة . كان من الطبيعى ألا يتقبل الذوق العام مثل هذا الموقف الذى لا يمت للدراما الناضجة بصلة ؛ لذلك لم تنجح المسرحية سواء على المستوى الفنى أو المستوى الجماهيرى .

أثبت هوارد أن إعداد إحدى الروايات لكى تقدم على المسرح لا يقل أبدا فى قيمته الفنية عن التأليف الأصيل للمسرحية . اتضح هذا فى إعداده لرواية سنكلير لويس « دودورث » ١٩٣٤ لدرجة أنه أثبت تفوقه ككاتب مسرحى على لويس كروائى ، فلم يحذف هوارد التفاصيل المملة التى تنوء بها الرواية فقط ، بل أضاف بعض المناظر الموحية والمفيدة فى دفع عجلة الأحداث ، وهى مناظر من ابتكار هوارد البحت ومن الواضح أنه اعتمد أساسا فى إعداده للمسرحية على الشخصية الرئيسة دودورث رجل الأعمال الأمريكى الذى يبيع مصنع السيارات الذى يمتلكه لكى يُرضى رغبة زوجته فى السياحة بين أرجاء أوربا ، وفى الحياة على مستوى الطبقات العريقة الراقية . اختصر هوارد الجولات الأوربية الطويلة إلى منظر واحد مكثف ومركز فى المسرحية ، وحذف موقف خيانة دودورث لزوجته ؛ لأنه لم يكن له أى دور فى تطوير المجرى الرئيسى للأحداث . ومن يقرأ الرواية والمسرحية على سبيل المقارنة بينهما فسيجد أن لغة الحوار فى المسرحية كانت من ابتكار هوارد الذى لم يترك السرد الروائى المسهب ، لكى يصيب إعداده المسرحى بالأورام والزوائد والنتوءات . بذلك أثبت هوارد أن إعداد أية رواية للمسرح لا يعنى مجرد صياغتها بل لابد أن ينتقل إلى مستوى الإبداع الفنى ، الأمر الذى يجعلها تقف على قدم المساواة مع أية مسرحية ألفت خصيصا للمسرح .

هذا هو النشاط المتعدد المتنوع الذى قام به سيدنى هوارد فى مجال المسرح الأمريكى بحيث ترك بصماته عليه وأثر من ثم فى جيل الكتاب المسرحيين الذين أتوا بعده ؛ فقد ترسخت فى أذهان القائمين على المسرح الأمريكى بصفة خاصة أن المسرح عمل جماعى يشترك فى تقديمه مجموعة متناغمة من الفنانين ، وليس مجرد نص أدبى مطبوع فى كتاب . لعل هذا هو السبب فى أن معظم كتاب المسرح الأمريكى إنما هم أصلا من المهتمين والمشتغلين

بالمسرح الذين يؤمنون بأن النص المسرحى – وإن كان أهم عنصر فى الإنتاج المسرحى – ليس بالعنصر الوحيد ؛ فلا يوجد ما يسمى بالمسرح الذهنى أو الفكرى ؛ لأن الأفكار فى المسرح تبحث دائما عن شخصيات ومواقف وعلاقات لكى تتقمصها . هذا ما أثبته سيدنى هوارد فى مسرحياته سواء تلك التى ألفها وحده ، أو مع آخرين ، أو تلك التى اقتبسها من الروايات أو خلاف ذلك .

١٠٧ نثنائيل هوثورن 107 Nathaniel Hawthorne

(١٨٠٤ – ١٨٦٤)

يعد نثنائيل هوثورن من الرواد الأول للرواية الأمريكية على الرغم من أن رواياته لم تكن على مستوى فنى رفيع ؛ فقد قيد نفسه بمعالجة مفهوم الخطيئة من الناحية الأخلاقية البحتة التى طغت على الضرورات الدرامية التى يجب توافرها فى أى عمل فنى . يؤكد مضمونه الفكرى أن الخطيئة هى الأساس الذى قام عليه هذا العالم المادى ، وعلى الإنسان أن يبحث دائما عن الخلاص فى حياته الروحية : أى أن الإنسان الحق فى نظر هوثورن عبارة عن مقاومة مستمرة للخطيئة ؛ لذلك فالعالم الذى صوره فى رواياته عالم مظلم وكئيب وزاخر باليأس والرعب ! بهذا يتناقض هوثورن ومعاصروه من أمثال إيمرسون ووِيتمان الذين حملوا لواء الفلسفة الترانسيدنتالية المتفائلة ذات النزعات الرومانسية والمثالية والصوفية ، والتى ترى فى الطبيعة المادية وحدة متكاملة تجسد كل معانى الجمال والخير والحق ، سواء على المستوى المادى أو الروحى . كان هوثورن متأثرا بفيلسوف آخر هو جون كالفن (١٥٠٩ – ١٥٦٤) الزعيم الدينى البروتستانتى الذى نادى بأن الإنسان قد بُلِىَ بالخطيئة من يوم مولده ، وأن خلاص روحه لن يتأتى إلا بالمقاومة المستمرة لميله الطبيعى لارتكاب الخطيئة ! أما من يتغاضى عن هذه الحقيقة الأزلية والأبدية – فإنه يدفن رأسه فى الرمال مثل النعامة ، ويحكم على نفسه بالهلاك الأبدى . تضمنت روايات نثنائيل هوثورن هذه المفاهيم الدينية والأخلاقيه ، وكان بذلك أول أديب أمريكى يتأثر بالاتجاه البيوريتانى أو التطهرى الذى يعتبر كل المظاهر المادية للطبيعة من حيل الشيطان لإيقاع الإنسان فى أحابيله ، وأنه من قصر النظر أن يحب الإنسان هذه الحياة الفانية ؛ فهى مكان للصراع والعذاب ، ثم الموت فى النهاية .

ولد نثنائيل هوثورن فى مدينة سالم بولاية ماساتشوستس ، مات أبوه فى صباه بعد حياة حافلة من التنقل والترحال على ظهر السفن كقبطان بحرى ، فلزمت أمه عقر دارها بعده حتى وافتها المنية هى الأخرى . نشأ نثنائيل عليل الصحة بالإضافة إلى يتمه ، ولعل هذه النشأة الأولى كانت سببا فى التشاؤم الذى ساد كل أعماله . فى عام

١٨٢١ التحق بكلية باودوين التى زامل فيها فرانكلين بيرس الذى أصبح فيما بعد رئيسا للولايات المتحدة ، كذلك كان من أقرب أصدقائه هنرى و . لونجفيلو أحد رواد الشعر الأمريكى . ويبدو أن صداقته لكل من بيرس ولونجفيلو قامت بدور حيوى فى اكتشاف نفسه ككاتب وكمفكر . بعد الانتهاء من الدراسة عام ١٨٢٥ عاد إلى مسقط رأسه سالم حيث استقر هناك لمدة اثنى عشر عاما . كانت فترة خالية من الأحداث ، لكنها كانت زاخرة بالتأمل فى أحوال الدنيا والآخرة . لم يكن هوثورن – مثل صديقه ميلفيل – من الروائيين الذين عاشوا حياة حافلة بالمغامرات والمخاطرات ، بل قبع فى عقر داره لفترات طويلة ، وكانت تسليته الفريدة إنما هى فى النظر من النافذة على البشر المهرولين فى الطرقات لقضاء حاجاتهم ! حتى فى تلك الفترة كان هوثورن على هامش الحياة التى لم يعرفها إلا فى تأملاته .

لكن التأمل شحنه بأفكار ظلت تتراكم وتتفاعل حتى أجبرته فى النهاية على أن يعبر عنها فى قصصه ورواياته . كتب أول مجموعة قصص قصيرة له عام ١٨٣٧ بعنوان « قصص تقص للمرة الثانية » ومعظم قصص هذه المجموعة تستمد مادتها من الجوانب الشخصية لحياة هوثورن فى تلك الفترة الانعزالية ، ومن الفترة التى سبقتها فى كلية باودوين ، لكن النجاح لم يكن حليف هذه المجموعة التى قوبلت بمنتهى اللا مبالاة من القراء ؛ مما جعل الناشرين ينصرفون عن نشر أعمال هوثورن . بلغ اليأس بهوثورن منتهاه عندما أحرق مجموعة قصص أخرى كانت بعنوان « سبع قصص عن مسقط رأسى » كتبها على نهج مجموعته « قصص تقص للمرة الثانية » . لم تكن مجموعته هذه التى نشرت فاشلة تماما ؛ فقد نجح هوثورن فى خلق الجو النفسى الذى يجمع بينها فى وحدة فنية إلى حد ما . ويبدو أن هذا الجو النفسى بالذات كان السبب فى رفض القراء للمجموعة القصصية ؛ كان زاخرا بالتشاؤم واليأس والكآبة بالإضافة إلى الاتجاهات الأخلاقية الصارمة التى تذكر القارئ النار والعذاب الأبدى إذا ما أنصت إلى نداء الخطيئة داخله .

وإذا كان هوثورن قد بذل أقصى ما فى وسعه لكى يوازن بين الجانب الروحى والجانب المادى فى قصصه فإنه فشل فى إقناعها بالوجود الحى لشخصياته التى تبدو غالبا كالأشباح والظلال ، على حين تبدو المواقف وكأنها أضغاث أحلام ! ومن السهل أن نجد هذا حتى فى القصص التى يستمد هوثورن مادتها من حياته الواقعية مثل قصة « آثار أقدام على الشاطئ » التى يسرد فيها مأساة صديق من أيام الدراسة فى الكلية يدعى جوناثان سيلى قتله زميل له ينتمى إلى الجنوب فى مبارزة بسبب التعارض فى الآراء السياسية . قَبِل سيلى التحدى ، لأن هوثورن شخصيا كان قد قبل أن يبارز زميلا له أراد التغرير بفتاة ، لكن لحسن الحظ جاء الزميل إلى هوثورن تائبا مستغفرا ومعترفا بذنبه ؛ مما جنبهما خطر المبارزة التى لم تعد ذات معنى بعد الاعتراف . أما سيلى فلم يتراجع فى قبول التحدى ؛ لأنه ليس أقل من هوثورن شجاعة وإقداما ورجولة . لهذا طارد الندم هوثورن ، لأنه شعر أنه تسبب فى موت صديقه بطريقة غير مباشرة . وعلى الرغم من هذا الأساس الواقعى الذى أقام عليه هوثورن قصته فإن شخصية سيلى تبدو وكأنها قادمة من عالم الأشباح أو الأطياف ، لكى يطويها بعد ذلك الظلام الذى يسيطر على الخلفية الذهنية لهوثورن .

بعد تجربة التأليف القصصى الأولى لهوثورن غادر (سالم) ١٨٣٩ إلى بوسطن ؛ لكى يعمل هناك فى

مصلحة الجمارك ، وفى عام ١٨٤٢ تزوج صوفيا بيبودى ، لكنه لم يكن زواجا موفقا إذ يبدو أن العزلة التأملية التى أغرم بها هوثورن قد أفقدته أى تذوق للحياة الاجتماعية ، وخاصة إذا علمنا أن صحة زوجته كانت تضارع صحته فى السوء ، وأنه عاش حياة غريبة فى مزرعة بروك عام ١٨٤١ التى حاول بعض إنشاء كوميونة فيها على النمط الاشتراكى . لكن هوثورن لم يقتنع بأسلوب الحياة فيها الذى فرض عليه أن يكدح فى الأرض حتى يكسب خبزه بعرق جبينه على حين كان يفضل حياة الفكر والتأمل . كان زواجه محاولة للتخلص من الآثار النفسية السيئة التى تركتها فيه حياته فى مزرعة بروك ، ولم يكن طلبا للزواج فى ذاته .

الحرف القرمزى :

استقر هوثورن بعد زواجه فى مدينة كونكورد بين عامى ١٨٤٢ و ١٨٤٦ فى بيت من البيوت التى تملكها الكنيسة هناك حيث كتب « أعشاب من البيت القديم » ١٨٤٦ ، ثم عاد إلى سالم لكى يعمل مشرفا على إدارة الجمارك فى سالم حيث كتب روايته التى اشتهر بها دائما « الحرف القرمزى » ١٨٥٠ . وهى تدور حول المضمون الفكرى الذى يعتمد هو نفسه على موقف الإنسان من الخطيئة ومحاولته التطهر منها أو الاستسلام لها ، لكن الرواية تبدو أكثر فنية وزاخرة بأجواء موحية من العصور الوسطى . كانت أول رواية طويلة لهوثورن استقبلها الجمهور بحماس غير متوقع ، فهى تتخذ من نيوإنجلاند خلفية تاريخية وفكرية لها ، مع التأكيد على الجوهر الأخلاقى الذى تنهض عليه . تبدو فيها براعة هوثورن فى الوصف الرمزى للمشاهد والمناظر المتتابعة بحيث لم تعد هناك حدود بين الماضى التاريخى والواقع الراهن . كان الخيال كالعادة مسيطرا على كل عناصر الرواية بحيث أبعدها كثيرا عن التصوير الواقعى الفوتوغرافى للبيئة .

لعل أفضل أسلوب يمكن أن نفهم به هورثون إنما هو الأسلوب الرمزى الذى يجرد المواقف والشخصيات من التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية ؛ بذلك تتحول الشخصيات إلى رموز متجسدة ، لكنْ إذا صرف القارئ نظره عن المنهج الرمزى فى روايات هوثورن فإنها تبدو فى منتهى السذاجة والسخف . فالحرف القرمزى الذى كتب على البطلة هيستر أن تحمله نفسه على صدرها كان رمزا للفسق الذى ارتكبته ، وهذا الفسق فى المفهوم الدينى عبارة عن خطيئة فى لون القرمز . كان على هيستر أن تتحمل مسئوليتها عن كسر التقاليد الاجتماعية التى غالبا ما تكون نتيجة للنفاق الاجتماعى الذى يخفى شيئا ، ويعلن عن شىء آخر مناقض له تماما . من هنا كان هذا الموقف المتعسف للمجتمع فى مواجهة ضحيته هيستر .

مزج هوثورن بين التاريخ والخيال بحيث يمكننا القول بأن « الحرف القرمزى » رواية تاريخية إلى حد ما . فإذا كانت الشخصيات الأربع الرئيسة من صنع خياله فإن الشخصيات الأخرى مثل الحاكم بيلنجام ، والأب جون ويلسون ، والسيدة هيبنز ، والسيد براكيت — شخصيات تاريخية ورد ذكرها فى التاريخ المبكر لمدينة بوسطن . وعلى الرغم من أن الحبكة القصصية كانت من محض خيال هوثورن ، فإن الأسلوب الذى عوقبت به البطلة كان معروفا وشائعا فى العصور الوسطى . هذا لا ينقص من قدر الرواية لتميزها بالبناء الدرامى المحكم الذى لا يعتمد على شخصية رئيسة واحدة ؛ إذ إنه ليس فى الرواية شخصية رئيسة بما فيها البطلة نفسها ؛ فالبناء

ينمو ويتطور من خلال العلاقات والمعاملات الجارية بين الشخصيات ؛ ولذلك من الصعب الفصل بين الحدث والشخصية ؛ فهى تقوم به وهو يكشف عن خصائصها فى الوقت نفسه .

وعلى الرغم من أن عصر هوثورن لم يكن يعرف شيئا عن علم النفس فإنه كان قادراً على تحليل شخصياته من الداخل بأسلوب يقترب كثيرا من المناهج السيكلوجية الحديثة : يتضح هذا فى العذاب الذى كان يعتمل فى داخل تشلنجورث ، لكن إذا كان التحليل النفسى يهدف إلى التخلص من الصراع فإنه فى حالة هوثورن يبغى المزيد من الصراع والعذاب . وقد حدد هوثورن هدفه من الاشتغال بالأدب بقوله : إنه يريد تصوير حقيقة القلب الإنسانى وتعريتها ؛ لذلك تنغمس رواية « الحرف القرمزى » فى أعماق التجربة الإنسانية بكل تناقضاتها وغموضها . لعل أسوأ خطيئة فى نظر هوثورن إنما هى التى تدفع الإنسان إلى تلويث القلب الإنسانى وإهدار قداسته ، إنها الخطيئة التى لا تغتفر ، أما ما عدا ذلك فكلها مظاهر اجتماعية جوفاء . كانت القضية الفكرية الأساس التى تدور حولها رواية « الحرف القرمزى » تتمثل فى العزلة التى يحكم بها المجتمع على أحد أعضائه دون ذنب حقيقى ارتكبه على حين تتمثل الخطيئة الكبرى فى الضغوط الاجتماعية التى تؤدى إلى تزييف العلاقات الاجتماعية وتلويثها .

بعد النجاح غير المتوقع لرواية « الحرف القرمزى » أحس هوثورن أن مكانته كأديب قد تدعمت ، وبمكنه مواصلة التأليف ، فكتب فى العام التالى (١٨٥١) رواية « البيت ذو السقوف السبعة » التى يعالج فيها مضمونه المفضل عن الخطيئة . قال فى المقدمة إنه يهدف إلى كتابة رواية خيالية تدور حول الفكرة التى ورد ذكرها فى الإنجيل ، والتى تقول : إن خطايا الآباء يرثها الأبناء ، وتظل معهم حتى الجيل السابع . يحدد هوثورن فى مقدمته مبدأ يعد من مبادئ النقد الحديث دون أن يدرى فيقول : إنه إذا كان العنصر التعليمى مهما فى كتابة الرواية فإنه من الضرورى الاهتمام بالرواية وشخصياتها الحية حتى لا يصبح العنصر التعليمى مثل الدبوس الذى يغرس فى صدر الفراشة بهدف تحنيطها ، وإلا فما فائدة الخيال فى خلق الشخصيات وإدارة المواقف إذا كان الهدف الأخلاقى هو الهدف الوحيد من الرواية ؟ لذلك يعتز هوثورن بأن شخصيات الرواية من ابتكار خياله وإن كانت تبدو واقعية ونابضة بالحياة .

لم يشأ هوثورن أن يترك التجربة الاشتراكية التى مر بها فى كوميونة مزرعة بروك دون أن يسجلها فى رواية « حدوتة بليذديل » أو « حدوتة الوادى السعيد » ١٨٥٢ . وهى ليست رواية بمعنى الكلمة ، ولكنها مذكرات أو ذكريات شخصية فى قالب روائى . وأهم ما يميزها أنها تتناقض هى وأعمال هوثورن الأخرى من حيث تميزها بروح المرح والانطلاق . وإذا كانت هناك فلسفة لهذه المحاولة فإنها تتمثل فى قوانين الطبيعة الجائرة التى تتيح للقوىّ كل الإمكانات الممكنة لكى يتحكم فى مصير الضعيف بصرف النظر عن القيم الأخلاقية واعتباراتها الإنسانية ؛ لذلك تعيش الفتاة الصغيرة البريئة فى القصة تحت رحمة غرباء أقوياء يمارسون تحكمهم فيها بمنطق القوة فقط ؛ كما أن هناك فكرة أخرى يؤكدها هوثورن وهى سيطرة الماضى على الحاضر بحيث تعيش الشخصيات أسيرة له ؛ مما يجعلها تعيش فى دائرة مفرغة ولا تملك سوى اجترار أوهامها ! وهى الفكرة التى سادت أهم روايات هوثورن مثل « الحرف القرمزى » و « البيت ذو السقوف السبعة » .

عودة إلى الحياة العملية :

فى عام ١٨٥٣ عين الرئيس فرانكلين بيرس هوثورن قنصلا أمريكيا فى ليفربول . كان بيرس زميل الدراسة لهوثورن فى كلية باودوين ، وأراد أن يخرجه من عزلته ؛ لكى ينفتح على الحياة أكثر ، وخاصة أن ليفربول كانت بها جالية أمريكية ضخمة من التجار والبحارة والمسافرين وأصحاب الأعمال ؛ كما أن إنجلترا قريبة من أوربا ؛ مما يتيح لهوثورن الاتصال بالحضارة الأوربية التى انعكست على أعمال أدباء أمريكيين كثيرين مثل مارك توين وهنرى جيمس وت . .س . إليوت فيما بعد . وبالفعل زار هوثورن مدينة روما كإحدى عواصم الحضارة الأوربية الهامة ، واستقر فيها سنتين بعد الانتهاء من عمله القنصلى وحصوله على المال اللازم للاستقرار هناك حيث كتب رواية «إله الغابات الرخامى» ١٨٦٠ ، وفيها صور مفهومه للعلاقة بين أوربا وأمريكا : فالأمريكيون البسطاء السذج القادمون من المراعى والغابات والوديان ينبهرون بالحضارة الأوربية كما تمثلت فى روما ، ويُصدَمون بالماضى الحضارى الطويل ، وتتساقط عنهم أردية البساطة والسذاجة والبراءة . فى الرواية نجد شابا أمريكيا ساذجا يتأمل فى انبهار تمثالا رخاميا لإله الغابات ! وبالمقارنة يبدو التمثال أكثر تحضرا من الشاب ، لكن الحضارة تجر معها التعقيد والضغوط والخطايا ، فيقع الشاب فى براثن الغواية ، ويفقد من ثم براءته النقية ، ويتحول إلى إنسان بمعنى الكلمة يعيش الحياة بكل جوانبها المتناقضة .

لعل ريادة هوثورن تتمثل فى أنه كان من أوائل الروائيين الأمريكيين الذين ألقوا الأضواء على البدايات الأولى المبكرة للحضارة الأمريكية بوضعها فى موقف المقارنة مع الحضارة الأوربية ، لكنه لم ينس أن يربطها بمضمونه الفكرى المفضل الذى يصور صراع الإنسان ضد الخطيئة والزيف والنفاق ومحاولته الوصول إلى الخلاص والصدق والطهر . وإن كان الجانب الأخلاقى قد سيطر على رواياته فهذا لا يعنى أنها تفتقر تماما إلى نواحى الفن والجمال ؛ فلا شك أن قدرته كانت واضحة فى خلق الجو النفسى العام المميز لرواياته ، وفى التلاعب بالمستويات الرمزية للشخصيات والمواقف والعلاقات التى تربط فيما بينها . أما فلسفته التطهرية فلم تخرج فى أحيان عدة عن الحدود التى رسمها للسرد الروائى .

١٠٨ ليليان هيلمان — 108 Lillian Hellman

(١٩٠٥ - ....)

ليليان هيلمان من كتاب المسرح الأمريكى المعاصر الذين يسهل على الناقد أو القارئ أو المتفرج التعرف على الخصائص المميزة لمسرحهم بشكل عام : فمن ناحية الشكل الفنى اشتهرت بالمسرحية المحكمة الصنع ذات الحبكة المتقنة والتى لا يمكن أن نحذف أو نضيف إليها شيئا . فهى لا تدخل أية فكرة أو شخصية أو موقف فى عملها إلا إذا كان له دور درامى فى دفع عجلة الأحداث . أما من ناحية المضمون الفكرى فقد تخصصت فى بلورة العلاقات الشخصية والأسرية الدقيقة والحساسة ، والنتائج التى تترتب على العواطف الجامحة والانفعالات غير الطبيعية . لم تخضع ليليان هيلمان لقيود المجتمع المحلى وحدوده ، بل اتخذت من حياته مجرد مادة خام أعادت تشكيلها وصياغتها على المستوى الإنسانى بحيث أصبحت من القضايا التى يمكن الإنسان أن يحاوبها بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان ؛ من هنا كانت العالمية التى تتمتع بها ليليان هيلمان بحيث عُرضت مسرحياتها على معظم مسارح أمريكا وأوربا .

ولدت ليليان هيلمان فى نيو أورليانز ، وتلقت تعليمها بين جامعتى نيويورك وكولومبيا . بدأت حياتها الأدبية بكتابة مسرحية «ساعة الأطفال» عام ١٩٣٤ وفيها تعالج الآثار المدمرة لإشاعة أطلقت على فتاتين تعملان بالتدريس ، واتهمتهما بممارسة الشذوذ الجنسى ومدى انعكاس هذه الإشاعة على المجتمع المحلى الذى يحيط بهما . فى عام ١٩٣٩ كتبت ليليان هيلمان مسرحية «الثعالب الصغيرة» ثم «راقبوا نهر الراين» ١٩٤١ ، و«الرياح المتقلبة» ١٩٤٤ ، و«جزء آخر من الغابة» ١٩٤٦ وكانت بمثابة تكملة لمسرحية «الثعالب الصغيرة» وفيها تجسد تلاعب الأقدار بمصير عائلة من عائلات الجنوب الأمريكى . كتبت مسرحية «حديقة الخريف» ١٩٥١ ، ثم جربت ليليان حظها فى المسرح الغنائى ، فأعدت قصة فولتير «كانديد» عام ١٩٥٦ لكى تصبح مسرحية موسيقية وضع ألحانها ليونارد برنستاين . فى عام ١٩٦٠ عادت إلى نغمتها المفضلة فى مسرحية «الدمى فى غرفة السطح»

وعالجت فيها مصير عائلة جنوبية أخرى . ثم كتبت سيرتها الذاتية عام ١٩٦٩ فى كتاب بعنوان «امرأة لم تنته بعد : مذكرات» وتعرضت فيه لخبراتها وتجاربها العريضة فى كل من إسبانيا وروسيا ، ولعلاقاتها الأدبية والمسرحية بقادة الفكر والفن فى الولايات المتحدة .

لم تكن ليليان هيلمان تفصل بين الأسلوب الذى ينمو به كيان الفرد وبين الظروف الاجتماعية التى تحيط به والتى تظل تتفاعل هى وهو حتى يحدث أمر من اثنين : إما أن تتشكل طبقا لقوة إرادته أو تقضى عليه تماما ! تؤمن ليليان بأن هناك قانونا حتميا يحكم كل البشر ، وهذا القانون القاسى يقول : إن جوانب ضعفنا الصغيرة تظل تتراكم فى الجسم مثل حبات الجير ، وينتهى الأمر باحتراق الشخصية من الداخل . وإذا أخذنا مسرحيتها «حديقة الخريف» كنموذج لهذا المضمون الفكرى فسنجد أنها صنعت عناصره بمهارة وثقة ، وفى الوقت نفسه خففت من الوقع المأسوى لمضمونها عن طريق خلق مجموعة متنوعة من الشخصيات قادرة على إقناعنا بوجودها الحى . كانت مزيجا متناغما من الفكاهة الرقيقة والعاطفة الجياشة . ومن الواضح أنها حاولت أن تتخذ تكنيكا أكثر تناغما وأقل تعقيدا أو حبكة أكثر مما تعودت فى مسرحياتها السابقة ، لكن لم يختلف الأسلوب والهدف الحقيقى كثيرا . ولعل المقارنة بين مسرحية «حديقة الخريف» والمسرحيات الأخرى تلقى أضواء محددة على الخصائص المميزة لمسرح ليليان هيلمان .

اشتهرت ليليان هيلمان فى مسرحياتها الأولى بالبناء الدرامى المحكم الذى استقبله النقاد باحترام واضح ، لكن بدون حب وحماس ! كان حماسهم محدودا بالنسبة لمسرحيتى «الثعالب الصغيرة» و«راقبوا نهر الراين» بسبب عنصر الميلودراما الطاغى عليهما ، وللبناء المسرحى المحكم الصنع الذى ولى زمنه فى نظرهم ، لذلك عندما غيرت ليليان منهجها إلى حد ما فى مسرحية «حديقة الخريف» أقبل عليها النقاد بحماس كشف الجديد ، لكن سرعان ما فتر حماسهم عندما وجدوا أنها تقمصت لباس الواعظ التقليدى الذى يهاجم الخطيئة مباشرة ، وخاصة خطيئة البلادة أو الجمود أو اليأس . تجسدت فكرتها الأخلاقية هذه من خلال خط المسرحية الدرامى المتصاعد الذى يقدم لنا فتاة شابة قادمة من أوربا تستطيع بنشاطها وحيويتها ، وببلادة وجمود الذين حولها — أن تعود إلى بلدها بالغنيمة كلها . لم تكن الفتاة أو بلدها يمثلان أية رؤية إنسانية أو أى مثل أعلى فى المسرحية أكثر من مبدأ المحافظة على القدرة المالية على سداد الديون . عندئذ تساءل النقاد والجمهور : أين الإشباع الجمالى أو الرضا النفسى الذى تقدمه المسرحية لهم ؟

حاولت ليليان هيلمان أن تقدم تجسيدا رمزيا لجوانب الإحباط والفشل فى المجتمع ، لكن كان اتهامها مجردا وعاما بحيث فقد تأثيره الدرامى المحدد ، بل إن شخصية الفتاة نفسها لم تكن مقنعة فكرا وسلوكا ؛ لذلك لم تتغلغل فى وجدان الجمهور . كان هذا نتيجة لاهتمام المؤلفة المبالغ فيه بتطوير الشكل الفنى عندها والذى اتهمه النقاد بالجمود والتقليدية . فقد وجدت من الضرورى أن تحطم تلك الحلقة الحديدية من الصنعة الدرامية المحكمة لكى تنطلق بعد ذلك فى تيار الحياة الذى يجرف الناس فى اندفاعه المتجدد . لم تعد المسرحية تدور حول (حدوتة) واحدة ذات بداية ووسط ونهاية ، بل أصبح من واجب الكاتب المسرحى أن يوزع اهتماماته إلى حد

ما ؛ لكى تستوعب أكبر قطاع من الحياة المعاشة ؛ فالحدث الدرامى الواحد والمنفرد لا يمكن أن يحتوى مثل هذه الحياة !

بين التخطيط والخلق الفنى :

اعتبر النقاد حيرة ليليان هيلمان بين الشكل الفنى المحكم والمضمون الفكرى الخصب نموذجا للحيرة التى وقع فيها أدباء أمريكا بصفة عامة فى منتصف القرن الحالى ؛ فقد كتبت مجلة « ذافورم » فى هذا المجال تقول : « تعد مس هيلمان من أصحاب أكثر العقول قوة أو رجولة من بين كتابنا المسرحيين المحليين ؛ فهى تشغل نفسها ، بل تغرق نفسها فى مشكلات اليوم الذى تعيش فيه . ولا تترك الفرصة أبدا للعواطف الجامحة أو الأوهام الشعرية لكى تقف فى طريقها فى أثناء تحركها النشيط والحيوى إلى جوهر مشكلة ما . إنها تضع التخطيط المدروس لمعالجتها ولا تحيد أبدا عن منطق حبكتها أو حتميتها . وغالبا ما اتهمها النقاد بنوع معين من الجفاف والتعمد الواعى البارد بسبب كتابتها لمسرحيات محكمة الصنع من تلك التى تتمتع بالشكل الظاهرى المتناسق ، لكنها تفتقر إلى لمسة السحر والشعر والخيال والتشويق . واتهمت أيضا بأنها كتبت ميلودراما مقنعة بأقنعة الإنسانية السطحية ، كما فى « ساعة الأطفال » ، و« الأيام الآتية » ، و« الثعالب الصغيرة » ، و« راقبوا نهر الراين » .

لكن ليليان هيلمان لم تكن من الكتاب المسرحيين الذين يستسلمون لأحكام النقاد الصادرة ضد أعمالهم ، وكأنها أحكام لا تقبل النقض أو الإبرام ؛ فقد عرفت تماما كيف تدافع عن نفسها ، وتواجه نقادها بتقديم أول تعريف ذكى وجديد للميلودراما منذ الأيام التى تعود فيها النقاد دمغ المسرحيات التى يحتوى مضمونها على العنف والشر والدماء – بأنها مجرد ميلودراما تتخذ من الحبكة المتقنة والبناء المحكم الصنع وسيلة لتقديم هذه الأحاسيس المريضة . وأصبحت الميلودراما والحبكة المحكمة تهمتين يهرب منهما أى كاتب مسرحى حريص على احترام جمهوره ، لكن ليليان هيلمان أعلنتها صريحة : أنه لا يوجد ما يشين أية مسرحية مخططة تخطيطا شديد الدقة ومحكمة البناء ومتينة النسيج ، بل على النقيض من ذلك تماما فهذه كلها شروط ضرورية لأى شكل فنى متكامل ، ومن الغباء تلوين الحقائق النقدية إلى هذا الحد الذى يقلب المعايير الجمالية رأسا على عقب .

إن الخطأ الوحيد فى كتابة المسرحية المحكمة الصنع فى الوقت الذى كان برنارد شو يصب هجماته عليها فى أواخر القرن الماضى – إنما كان يتعلق بالقالب التقليدى الأصم الذى فرض على كتابتها ، وأنها استخدمت مواقف مفتعلة دون إيمان معين تحتوى عليه . كان من الممكن فى ذلك الوقت أن يتقبل الجمهور من الكاتب المسرحى الحاذق أى شىء يقدمه طالما أنه استطاع إثارة عناصر التشويق والتوتر التى تشد المتفرج حتى نهاية مسرحيته ، لكن ليليان هيلمان لم تقدم حدثا أو موقفا دون أن يحتوى على فكرة أو دافع نفسى أو اجتماعى وراءه ؛ لذلك لم تعتذر قط عن منهج مسرحيتها المحكمة الصنع طالما أنها لم تكن تهدف إلى الشكل المتناسق فقط .

أما من ناحية الميلودراما فقد هاجمتها ليليان هيلمان بنفسها عندما كتبت تقول : « إن الميلودراما تستخدم العنف دون هدف معين ، ودون أن تبرز قيمة معينة ، ودون أن تقول شيئا معينا . وهذا أسوأ بكثير من المسرحيات التى لا تقول شيئا على الإطلاق ! » وعلى العكس من ذلك تماما فإن مسرحياتها تقوم بتوظيف العنف

دراميا واستخدامه كمجرد وسيلة إلى أهداف درامية بمعنى الكلمة ؛ لذلك ينتهى دوره بمجرد أن يجسد موضوعها ويبرزه ، وهو الموضوع الذى يدور حول الصراع بين الخير والشر فى المجتمع . ذلك الصراع الذى لابد أن يحتوى على العنف والشر بصور متنوعة ومتعددة .

لم تلتزم مس هيلمان بحدود المسرحيات الاجتماعية التقليدية التى تنظر إلى كيان الإنسان على أنه مجرد نتاج طبيعى لظروف المجتمع ؛ فهى تؤمن بالمسئولية الشخصية الملقاة على عاتق الفرد ؛ لذلك لا تسمح لشخصياتها أبدا بأن تتهرب من المسئولية والواجب ، أو أن تحتج بأنها غير مذنبة لأن الذنب كله ذنب المجتمع ، ولا لوم عليها إطلاقا ؛ لأنها لم تستطع إنقاذ نفسها من الحتمية الاجتماعية المحيطة بها من كل جانب ، وتحول الصراع الدرامى فى مسرحياتها إلى اختبار مستمر لروح شخصياتها المذنبة فى محاولتها للوصول إلى الخلاص . يعد مسرحها أساسا مسرحا للشخصيات برغم الخلفيات الاجتماعية المتتابعة فيه . وتنبع مسئولية شخصياتها من أن الله قد وهب لها العقل والإدراك والقدرة على الاختيار ، مع وجود أمثلة حية من التاريخ لكى ترشدها . وتطور الحضارة الإنسانية يعتمد على رسل الخير من البشر ذوى الشجاعة والحزم ، وعلى الذين تحدوا فساد عصرهم وكشفوه للآخرين ، وحاربوا ببسالة من أجل هذه المسئولية الخطيرة : جسدت ليليان هيلمان فى شخصياتها كل هذه المعانى والقيم ؛ وبذلك لا ينطبق عليها المعيار التقليدى للمسرحية المحكمة الصنع التى تعنى فقط بحرفية الحبكة المتقنة بدون مضمون فكرى إنسانى خصب .

كانت ليليان هيلمان مدركة لهذه الحقيقة فى مسرحية « الرياح المنقبة » وأرادت أن تثبت للنقاد قدرتها على الخروج من قيود المسرحية المحكمة الصنع ، ورغبتها فى أن تجرب نوعا من الدراما أكثر تدفقا وخصبا ، وساعدها المضمون على ذلك نظرا لفكرته الإنسانية الشاملة التى تؤكد أن حياتنا لا يمكن أن تسير بالحلول المسكنة والأساليب المهدئة ، لأن ذلك كفيل بدفعها إلى حافة الانفجار والدمار . هذا ينطبق على حياة الأمم ، كما ينطبق على حياة الأفراد : فإذا أراد الإنسان أن يعيش حياة حقيقية فعليه بالتزام الحسم والحزم والحل الجذرى لكل ما يعترضه من مشكلات – فهذا وحده يستطيع أن يتجنب التميع الذى يفقد وجوده كل معنى . ترى ليليان هيلمان أن الاحتراف السياسى بألاعيبه وأحابيله ومناوراته الملتوية قد ملأ العالم بالحقد والضغينة وكل نزعات الفاشية والديكتاتورية ، على حين مارس الدبلوماسيون سياسة توازن القوى بصرف النظر عن سعادة الإنسان بين هذه القوى .

كان اهتمام مس هيلمان منصبا على الخطأ الأخلاقى والسيكلوجى الذى فى عالمنا المعاصر ، وأن الخلاص منعقد على الرجال والنساء ذوى الإرادة والذكاء والتربية الطيبة . ويعد العمل المفيد للبشرية المقياس الوحيد الحقيقى لدور الإنسان فى الحياة ، فلا يكفى أن يتشدق بأنه ضد الديكتاتورية والإذلال والظلم على حين يترك نفسه لكى يصبح أداة تنفيذية فى أيدى قوى القهر والبغى . كان هذا واضحا فى شخصيات مسرحية « الرياح المنقبة » التى تدور حول ذلك النقص أو الخطأ التراجيدى الذى يصور حياة الناس الطيبين والمسالمين بدرجات مختلفة . فهم يتهربون من مسئوليتهم ويتحولون بعيدا عن الحقيقة ، ويتجنبون اتخاذ موقف محدد ، وأخيرا

يستسلمون لقوى الشر بسهولة كبيرة . هذه السلبية لا تقل فى خطورتها عن إيجابية المجرمين الكبار الذين عرفهم تاريخ البشرية .

السلبية فى مواجهة الشر :

فى مسرحية « الرياح المنقبة » نقابل عائلة مشهورة وبارزة فى المجتمع تمر بمرحلة البحث عن نفسها من خلال تجربة ابنها الجندى الذى أوشك أن تبتر ساقه . كان فشل الأسرة واضحا على المستوى العام المتمثل فى العمل السياسى ، وعلى المستوى الخاص المتمثل فى العلاقات الغرامية : فالناشر والصحفى الليبرالى موسيه تانى لا يقاوم زحف أحاسيس اليأس والخيبة داخله التى بدأت مع زحف موسولينى على روما عام ١٩٢٢ ، فيتخلى عن صحيفته ، ويفضل التقاعد بعيدا عن تيارات المسرح السياسى ، ويفضل زوج ابنته ألكساندر هازن فى الوقت نفسه أن ينساق مع الرياح الجديدة التى هبت بتولى موسولينى وهتلر السلطة ، وذلك على الرغم من علاقاته الوثيقة بالسفارة الأمريكية لدرجة أنه اشتغل سفيرا فيما بعد . ظن هازن أن أسلوبه المتلون هذا سيؤدى به إلى تحقيق كل أغراضه ، فيهجر حبيبته كاثرين باومان ذات التفكير الناضج والرؤية البعيدة ، والتى طالما حثته دائما على اتخاذ موقف سياسى محدد . يهجرها لكى يتزوج ابنة موسيه تانى – إميلى هازن المرأة التى لا تعرف لرغباتها الجنسية حدودا ، لكنه لا يجد أية سعادة مع إميلى ، فيحاول أن يعيد علاقته بكاثرين سرا على حين لا ينفصل عن زوجته انفصالا صريحا ، هكذا يفشل فى حياته الخاصة بسبب موقفه المتردد بين زوجته وحبيبته . مثلما فشل فى حياته العامة بسبب انسياقه مع الرياح الجديدة القادمة .

كل هذه التنويعات التى تبلور هروب الشخصيات من مواجهة الواقع ، وتحمل مسئوليته تنتهى بموقف الابن الجريح الذى يحسم الأمر كله بصرخته ورغبته العارمة فى أن يتحقق من أن جيله لم يحارب سدى وبلا جدوى . لكن برغم هذا المضمون الخصب فإن مسرحية « الرياح المنقبة » كانت من أضعف مسرحيات ليليان هيلمان ؛ لأنها تخلت فيها عن خبراتها الدرامية السابقة ، وعن قدرتها على البناء المحكم تحت ضغط النقاد ؛ لذلك جاء الشكل مهزوزا والمضمون نفسه مفتعلا ، فلا يكفى أن يقدم المضمون مثل هذا التحدى للمستقبل مضافا إليه الانفعال الأخلاقى بقضايا البشرية ؛ فهذا ينتمى إلى المسرحية التسجيلية المباشرة التى قد لا تتمشى مع تعريف ليليان هيلمان نفسها حين تقول : إن الدراما عبارة عن شكل أو قالب محكم لا انحناء فيه ولا تدفق مقتضب هزيل . ومع ذلك نلاحظ أنها لم تتخل عن الاتساق الدرامى المحكم إلى حد ما .

تعد مسرحية « الدمى فى غرفة السطح » من أعظم مسرحيات ليليان هيلمان من ناحية أبعادها المركبة وقدرتها على التسلسل والحيوية الدرامية ، وحوارها الذى يتميز بالإيقاع القوى الحاد . فى هذه المسرحية تتحطم حياة رجل شاب على يد شقيقتيه العانستين اللتين وضعتا هذا الهدف نصب أعينهما : فالأولى ترغب فى مضاجعته سفاحا ! وبالفعل تقع الكارثة التى تشوه صورته فى نظره ، وتزيل ثقته بنفسه على يد زوجته الطفلة التى تحرقها نار الغيرة ، فتحطم كل من حولها بما فيهم أمها . يقف البطل مشدوها أمام كل هذه التيارات الجامحة التى يقع صريعها فى نهاية الأمر . وبرغم خصب المضمون وحيويته فقد تفادت المؤلفة من أخطاء مسرحيتها السابقة

« حديقة الخريف » التى قدمتها فى قالب مفكك نسبيا من الصنعة الدرامية بهدف توفير الخصب فى بناء الشخصيات ، وبسبب التركيز أساسا على قصة مأسوية عن عوامل الضعف والإحباط والفشل فى المجتمع . كانت الصنعة الفنية القوية واضحة فى « الدمى فى غرفة السطح » بفضل حوارها الممتاز ، وشخصياتها المتنوعة الموحية ، ومواقفها الزاخرة بالإدراك الناضج للمواقف والعلاقات والشطحات الإنسانية .

حرصت المؤلفة على أن تجعل من الفصل الأول شحنة درامية متفجرة باللهفة والتربص وتوقع الطريق الذى ستشقه العواطف المتأججة . كانت أهم ميزة فى البناء الدرامى أن المواقف كانت تتكشف تباعا بصورة طبيعية دون تدخل مفتعل من الكاتبة ، فكانت الشخصيات ترتكب الأفعال المرعبة بدافع من القلق وفقدان السيطرة على سلوكها بدلا من أن تفعلها بدافع من الشر المتأصل فيها ؛ لذلك لم تضرب المؤلفة على أوتار الفزع أو الرعب ، ولم تركز كثيرا على البؤس الإنسانى ، بل اعتمدت أساسا على نظرة ساخرة إلى أخطاء الإنسان ورغباته الخفية ، وهى نظرة قضت على كل احتمالات العاطفة المسرفة فى المسرحية . فقد استطاعت مس هيلمان معالجة الفشل الإنسانى من غير أن تقع هى بنفسها فى حبه . وهذا نتيجة لحيادها الموضوعى تجاه مظاهر القبح والفوضى والاضطراب التى كشفت عنها بصورة حكيمة وناضجة . لكن هذا لا يعنى عدم تعاطفها مع الشخصيات ، بل كان حكمها الصادر عليها ممزوجا بالتعاطف مع نقاط ضعفها ؛ كما وجدنا فى معالجتها لأحاسيس الشقيق الهابطة والتى عبر عنها بأسلوب غليظ ومنحط تجاه شقيقتيه . وفى معالجتها لحب العاشق الزنجى المملوء بالرجولة للسيدة البيضاء الثرية .

أكدت ليليان هيلمان بأسلوب درامى أنه ليس من الحتمى بالنسبة للناس الذين يتصرفون بطريقة وحشية أن تكون طبيعتهم التى جبلوا عليها وحشية . يكفى أن يوضعوا فى موقف يكونون فيه بلا إرادة أو تفكير . بل إن أسمى العواطف الإنسانية يمكن أن تؤدى إلى القسوة والعنف والكراهية ، لذلك كانت مسرحية « الدمى فى غرفة السطح » مسرحية قاسية وجارحة أكثر منها مسرحية مفزعة ومرعبة ! كانت الشخصيات متعددة الأبعاد بحيث جسدت كل شخصية على حدة مجموعة كاملة من المشاعر المتناغمة والمتناقضة فى آن واحد ؛ كما نجد مثلا فى شخصية العانس الصغرى التى كانت تعشق أخاها ، وتغار عليه من زوجته الطفلة ؛ كما كان دور جوليان شقيق العانستين دورا خصبا إلى حد كبير ؛ فقد جمع فى شخصه بين حسن النية وسوء الطالع .

ربما كان أكبر إنجاز لليليان هيلمان فى المسرح الأمريكى المعاصر بالإضافة إلى براعتها فى البناء الدرامى المحكم – أنها أكدت قدرتها على التمكن من الآراء والرؤى والأفكار التى تجسدت فى مسرحياتها بدلا من أن تتمكن منها ؛ فقد أخضعتها تماما لحتميات الشكل الفنى ، ولم تترك لها العنان ؛ لكى تحدث فيه ما شاء لها من ثغرات وفجوات وزوائد ونتوءات ! ولعلها ظاهرة شائعة فى المسرح العالمى بصفة عامة أن الكاتب المسرحى الذى تتمكن الآراء والرؤى الجديدة من السيطرة على كل عقله ووجدانه لا يجد غضاضة فى أن يحيل مسرحياته إلى أبواق لها . لكنه يجنى بهذا على مسرحياته التى تنتهى بضياع عنصر الجدة من هذه الآراء والرؤى . أدركت ليليان هيلمان هذه الحقيقة بحيث لم تسمح لأى عنصر خارجى أن يؤثر على الشكل الدرامى المحكم لأعمالها .

١٠٩ إيرنست هيمنجواى Ernest Hemingway 109

(١٨٩٩ - ١٩٦١)

إيرنست هيمنجواى من أعمدة الرواية الأمريكية بصفة خاصة والرواية العالمية بصفة عامة . كان من أوائل الروائيين الأمريكيين الذين حصلوا على جائزة نوبل للآداب إذ حازها عام ١٩٥٤ . يعتبره النقاد رائدا للرواية الأمريكية ؛ لأنه تمكن من بلورة الحياة المحلية فى أمريكا ، ثم أخرجها إلى المجال العالمى بحيث يستطيع أى إنسان فى أى زمان أو مكان أن يتذوقها ويستوعبها فى رواياته وقصصه القصيرة على حد سواء ، لكن هذا التعميم النقدى يجنح إلى التبسيط المبالغ فيه : صحيح أنه فى بعض أعماله المبكرة وخاصة فى قصصه القصيرة التى تتخذ مضمونها من حياة صيادى السمك فى ميشيجان نجده يجسد الحياة المحلية البسيطة التى تجنح إلى البراءة ، بل سذاجة بعيدا عن تعقيدات العالم الخارجى المعاصر ؛ مما يذكرنا بالتقاليد التى أرساها قبله مارك توين فى الرواية الأمريكية ، لكننا نجد أن هيمنجواى يتبع منهجا مختلفا تماما فى رواياته الشهيرة بحيث يصبح من اليسير ملاحظة التأثيرات المتعددة التى مارستها على فنه الروائى نظريات هنرى جيمس وت . س . إليوت وإزرا باوند وخاصة فى الشكل الفنى والتكوين الجمالى .

بدأ هيمنجواى حياته الروائية الفعلية فى باريس فى العشرينيات من هذا القرن مع كل من إزرا باوند وجيرترود ستاين ، كانت السمة المميزة لباريس فى تلك الفترة بالذات أنها المدينة العالمية التى تحوى فى داخلها كل الاتجاهات المتعارضة والتيارات المتناقضة للفنون والآداب ، كان الأدباء والفنانون يهرعون إليها من كل حدب وصوب ، بل يعيشون فيها حتى يتشربوا روح الفن المتعددة الألوان والمنابع . وكان هيمنجواى من هؤلاء الأدباء ممن تركوا بصمات واضحة على فنهم الروائى ؛ إذ نجد أن مضمون أهم رواياته يدور حول الحياة بعيدا عن أمريكا مسقط رأسه . وكل أبطاله كانوا أمريكيين فى مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ممثلا فى أوربا العتيقة . وهيمنجواى فى هذا الاتجاه يتناقض تماما ومعاصره الروائى الأمريكى وليام فوكنر الذى لا يمكن تخيل

شخصياته بعيدا عن أعماق الجنوب الأمريكى ، وهى الشخصيات التى لا يخرج تكوينها عن العاطفة البريئة والوضوح المباشر ، بل الطفولة الساذجة وغيرها من الصفات التى تعد مميزة للفكر الأمريكى منذ أن بدأ المهاجرون الأوائل فى استيطان القارة الأمريكية .

يتمتع هيمنجواى بموهبة فذة فى الوصف التفصيلى أو فى السرد الروائى ، يتميز أسلوبه الروائى الذى اشتهر به بالوعى الحاد الذى يعرف جيدا كيف يختار الصور والجمل بل الكلمات ، ويعرف أيضا كيف يدير دفة الحوار بين الشخصيات بحيث تتطور من خلاله ولا يصبح مجرد جدل أو نقاش بينها ؟ لذلك كتب هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » يقول : إن النثر عبارة عن بناء معمارى فنى حى ، وليس مجرد زخارف على الهامش ؛ فلقد انقضى عصر الباروك ، وأصبح لكل عنصر من عناصر العمل الفنى وظيفة خاصة به ومرتبطة ارتباطا عضويا بوظائف العناصر الأخرى المتفاعلة فى العمل نفسه ، وبالطبع فإن تأثير إليوت وباوند يبدو واضحا فى هذا المنهج الذى يؤكده هيمنجواى .

الشمس تشرق أيضا :

كتب هيمنجواى أول رواية له عام ١٩٢٦ بعنوان « الشمس تشرق أيضا » ، لكنها نشرت فى إنجلترا بعنوان « المهرجان » وهى رواية تتخذ مضمونها من حياة الجيل الذى عرف باسم « الجيل الضائع » وهو الجيل الذى بدأ حياته العملية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى التى أتت على كل القيم والمبادئ التى عاش على هداها جيل ما قبل الحرب ؛ لذلك كان الإحساس بالضياع هو السمة المميزة لهذا الجيل ! فبطل الرواية أمريكى يدعى جيك ، ويعمل صحفيا ، ومن خلال عمله مراسلا حربيا جرح ، وكانت نتيجة الجرح أن أصيب بالعقم ، وأصبح غير قادر على ممارسة الجنس أو الإنجاب ! وهو بهذا يجسد العقم الذى أصاب عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى . كان ت . س . إليوت من أوائل الأدباء الذين جسدوا هذا العقم فى قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » ؛ لذلك نجد توازيا بين أعمال هيمنجواى الروائية وأعمال إليوت الشعرية . وهذا يثبت خطأ النقاد التقليديين الذين سارعوا إلى مقارنة بطل هيمنجواى ببطل لورانس فى رواية « عشيق الليدى تشاترلى » ؛ إذ إن المسألة لم تكن مجرد العقم الشخصى للبطل نفسه بقدر ما كانت تجسيدا دراميا للعقم الذى أصاب العالم فى أعقاب الحرب :

كانت بطلة « الشمس تشرق أيضا » – بريت – فتاة إنجليزية مقبلة على كل مباهج الحياة وملذاتها الحسية من شراب وملبس وجنس . وكانت حيويتها المتدفقة بمثابة محور الأحداث الرئيسة فى الرواية ، وخاصة فى علاقتها الغرامية مع جيك برغم اليأس المطلق من إيجاد علاقة جنسية معه . هنا تبدو النزعة الرومانسية عند هيمنجواى ، وخاصة عندما يتصدى لتصوير النساء الإنجليزيات . وتظل العلاقة تتطور بين جيك وبريت حتى تصل قمتها فى إسبانيا فى أثناء مصارعة للثيران ، كانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام هيمنجواى بحلبة المصارعة .

فى عام ١٩٢٩ كتب هيمنجواى روايته التالية « وداعا للسلاح » وفيها يكتسب أسلوبه النثرى جمالا شعريا باهرا : يعمد هيمنجواى فى تحفته الروائية هذه إلى إبراز التناقضات القاتلة بين الحروب على الجبهة الإيطالية عام

١٩١٨ وما تبعها من صراع وقتال ودماء وأهوال ، وبين علاقة الحب المؤثرة بين البطل الأمريكى الذى عمل سائقا لعربة إسعاف ، والبطلة الإنجليزية التى عملت كممرضة . فى هذه الرواية تبدو مقدرة هيمنجواى الفائقة على الإحساس بالمكان والخلفية التى تدور أمامها الأحداث والمواقف لدرجة أن هذه الخلفية كانت تتنفس وتنبض بالحياة تماما كالشخصيات : فعلى سبيل المثال نجد أن المطر المنهمر والمستمر فى آخر شتاء للقتال كان بمثابة تنويعة خفية توحى بالنهاية المأسوية لقصة الحب بين البطل والبطلة ، وتوحى فى الوقت نفسه بسيل الدمار الذى أغرق العالم فى أثناء الحرب .

لعل السمة الأساس لقصة الحب بين الممرضة الإنجليزية وبين سائق عربة الإسعاف الأمريكى تكمن فى الرومانسية المسرفة وخاصة عند نهايتها المأسوية . ومن الواضح أن كل بطلات هيمنجواى يتميزن بنوع غريب من الجمال والاستسلام ، لكن هذا يرجع إلى أن كل علاقات الحب تلك تدور فى ظروف شاذة وغير عادية ، ومن الناحية الفنية كإيحاءات رمزية بالسعادة والاستقرار والسلام والطمأنينة فى روايات تتخذ مضمونها من العنف والدمار والموت .

لمن يدق الجرس ؟

يعتبر النقاد رواية هيمنجواى « لمن يدق الجرس ؟ » التى تدور حول الحرب الأهلية الإسبانية تحفته الروائية الأولى بلا منازع : ففيها يحلق سرده الروائى إلى آفاق من الشعر والقوة والنضج والدقة والتحديد لم يصلها من قبل ! حتى جمله الطويلة التى يكثر من استعمالها تتميز بجمال الإيقاع ودقة البناء . وهذا يعارض الحكم العام الذى أطلقه عليه النقاد بأنه يعتمد دائما على الجمل القصيرة والبسيطة : فالمسألة ليست مجرد استعمال جمل طويلة أو قصيرة ، لكنها توظيف فنى سواء للجمل الطويلة أو القصيرة فى مكانها الطبيعى من النص الروائى ككل ؛ لذلك يستخدم هيمنجواى الكلمات والجمل كما يستخدم المثال كتل الحجر .

والمسافة الزمنية التى تغطيها رواية « لمن يدق الجرس ؟ » لا تزيد على أيام معدودة ، وتدور حول تفجير قنطرة بمجموعة صغيرة من الفدائيين . يستغل هيمنجواى القنطرة كرمز درامى لتجسيد محاور الصراع الذى نهض عليه البناء الروائى كله : يتضح من هذا كله أن الحرب كانت الشغل الشاغل لهيمنجواى فى تلك الفترة بالذات . فإذا كان قد جسدها كصراع لا معنى له فى « وداعا للسلاح » — فإنه يحاول فى « لمن يدق الجرس ؟ » — تأكيد التضامن البشرى فى مواجهتها كمحنة عاتية تهدد وجوده ، كان هدفه الفنى من كل هذا كما أوضحه فى كتابه « الموت عند الظهيرة » أن يساعد الإنسان على معرفة إحساسه الحقيقى تجاه ما حدث بالفعل : أى تحليل العلاقة العضوية بين الإحساس والحدث ؛ لأن قيمة أى حدث فى الوجود تكمن فى الأثر الذى يمارسه على أحاسيس الإنسان التى لا تتحرك وتتفاعل إلا من خلال الأحداث سواء كانت مادية أو نفسية .

وإذا كانت الحرب هى الخط الدرامى الرئيس فى أشهر روايات هيمنجواى فمن الطبيعى أن نتوقع أن يكون الموت أحد التنويعات الأساس على هذا الخط ؛ لذلك فمن أشهر الفقرات التى فى رواية « لمن يدق الجرس ؟ » تلك الفقرات التى يشعر فيها البطل بالحنين الجارف إلى باريس وهو يتجرع كأسا من الخمر المرة على حين أن الجو

المحيط بالبطل مشبع برائحة الموت القادم من خلال الخلفية الوصفية المرعبة التى يحركها هيمنجواى خلف بطله .
وقد وضح إلحاح فكرة الموت على وجدان هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » الذى كتبه عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران فى إسبانيا ، وفيها قدم تحليلا باهرا لعروض المصارعة التى يعتبرها كثير من الناس نوعا من الهمجية والوحشية والبربرية ، لكن هيمنجواى يصفها بانفعال بل بحبٍّ لدرجة أن النقاد اعتبروا مصارعة الثيران المضمون الذى يجيد هيمنجواى الكتابة عنه بعد مضمون الحرب : فهو يجيد تجسيد العواطف التى يثيرها الموت العنيف ، وهذا يجعل كتابه « الموت عند الظهيرة » أول كتاب أدبى يمجد العنف كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ؛ فالإنسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف ، بل يحيله إلى طاقة خلاقة تثير النشوة والانطلاق .

ثلوج كليمنجارو :

إذا كان الموت يمثل تنويعة متوازية مع الحرب فى رواية « لمن يدق الجرس ؟ » فإنه يتحول إلى خط درامى رئيسى فى قصة « ثلوج كليمنجارو » التى تعد من أحسن القصص القصيرة التى كتبها هيمنجواى ؛ فهى تدور حول كاتب أمريكى شتت مواهبه فى مجالات غير مناسبة ، وكانت نهايته فى أفريقيا حيث يسعى إليه الموت فى ثوب الغرغرينا التى أصابته : يقول هيمنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ؛ إذ إنه أحس بصرير العدم يسرى فى أوصاله ، تدفق الموت عليه ليس كموجة مياه عالية أوكتيار هواء جارف ، لكن كفراغ هائل ومفاجئ له رائحة خبيثة ودفين . وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور برائحته النتنة وهو ينطلق محيطا بدائرة العدم » !

وحتى فى قصص هيمنجواى القصيرة التى تتميز بالسخرية والتهكم – نجد أن فكرة الموت مازالت تلح عليه ؛ كما نجد فى قصته « الحياة القصيرة والسعيدة لفرانسيس ماكومبر » التى يدور مضمونها حول رحالة أمريكى وزوجته المدللة . ليس معنى هذا أن التشاؤم هو السمة المميزة لكل أعمال هيمنجواى القصصية بحيث يفقد القارئ كل بريق للأمل فى هذه الحياة ؛ فعلى النقيض من هذا نجد أن أبطال هيمنجواى يتحدون الموت والعدم فى أحلك الظروف . وهذا يدل دلالة واضحة على إصرار الإرادة الإنسانية على مواجهة كل عوامل القهر والدمار والموت ؛ لذلك فالحياة نفسها فى نظر أبطال هيمنجواى مقاومة مستمرة للموت والعدم ، أما البطولة الإنسانية الحقيقية فتكمن فى روح المقاومة إلى آخر لحظة ؛ فالموت حقيقة راسخة تحيط بكل الوجود ، وعلى الإنسان أن يعترف بها وأن يواجهها بدلا من دفن رأسه فى الرمال كالنعامة . بل إن فكرة الوجود والحياة ذاتها لا يستقيم وجودها بدون الموت ، بذلك يصبح الموت والحياة وجهين لعملة واحدة هى : الكون .

كان لهذه الفلسفة الكونية دور كبير فى إخراج روايات هيمنجواى وقصصه من الحدود التى يرسمها إطار الزمان وإطار المكان ، والانطلاق بها إلى مجال الفن الخالد الذى يمكن الإنسان أن يتذوقه فى أى زمان ومكان . صحيح أنه يستوحى أحداثه من الوقائع المعاصرة التى تمر به فى حياته ، لكنه لا يلتزم بنطاقها المحلى أو زمنها المؤقت ، بل يتوغل إلى الدلالات المطلقة والقوانين الثابتة الكامنة خلفها . هذا هو الدور الناضج الذى يجب

على كل فنان أن يقوم به . فإذا استعرضنا حياة هيمنجواى نجد أنه استقى منها المضمون الرئيسى لكل أعماله دون استثناء ؛ فقد بدأ حياته مراسلا حربيا لجريدة تصدر فى كانساس سيتى ، ورحل إلى الجبهة الإيطالية فى أثناء الحرب العالمية الأولى ؛ لكى يرسل إليها تطورات الأحداث وأخبار المعارك . أصيب بجرح خطير فى هذه المعارك ، لكنه شفى منه ، وكانت هذه المادة التى كتب منها رواية « وداعا للسلاح » فيما بعد عام ١٩٢٩ . والمنهج نفسه ينطبق على رواية « لمن يدق الجرس ؟ » التى كتبها عام ١٩٤٠ ، واستقى مضمونها من الحرب الأهلية الإسبانية عندما عمل مراسلا لوكالة أنباء أمريكية فى إسبانيا بين عام ١٩٣٦ و ١٩٣٩ .

الشكل الفنى :

برغم الأحداث الصاخبة والهادرة حول هيمنجواى فإنه لم يترك لها القياد بحيث لم يقتصر على مجرد التسجيل التاريخى أو المقال الصحفى ؛ فقد اعتنى عناية بالغة بالشكل الفنى لأعماله ومنحه كل الإمكانات التى تصهر المضمون فى بوتقته ؛ لذلك فنحن نقرأ فى رواياته عن الحرب العالمية الأولى أو عن الحرب الأهلية الإسبانية ، لكن ندرك فى الحال أنها لم تكن مجرد حرب معينة وقعت نتيجة لظروف محددة ، بل هى صورة من صور الصراع الذى جبل عليه هذا العالم . ونحن لا يمكننا أن نتخيل هذا العالم بدون صراع ؛ لأن الحياة بدون صراع هى الموت بعينه . وفى الوقت نفسه كانت حياة أبطال هيمنجواى عبارة عن مقاومة للعدم ؛ من هنا تبدو الحتمية المنطقية للصراع الدرامى الذى أقام عليه هيمنجواى أعماله .

تأتى آخر روايات هيمنجواى القصيرة « العجوز والبحر » التى كتبها عام ١٩٥٢ ؛ لكى تؤكد تلك النغمة الأساس التى سيطرت على كل أعماله : فالإنسان بدون مقاومة لعوامل الفناء والعدم لا وجود حقيقى له . وهذا يتجلى فى شخصية العجوز الذى خرج بقاربه وتوغل فى البحر ؛ لكى يصطاد ؛ إذ إنه قضى كل عمره فى حرفة صيد السمك . وبالفعل يتمكن من صيد سمكة كبيرة ويبدأ فى رحلة العودة وهو قرير العين بها ؛ لأن رحلته أتت ثمارها ، لكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه ؛ فسرعان ما تخرج أسماك القرش الوحشية من مكامنها البحرية ؛ لكى تنهال على السمكة التى ربطها العجوز إلى جوار قاربه الصغير الذى لم يكن يحتمل أن يحملها داخله . وبرغم كل محاولات العجوز المستميتة لكى يطرد أسماك القرش بعيدا عن صيده الثمين فإن جهوده تذهب أدراج الرياح ولا يتبقى من السمكة سوى جمجمتها وسلسلتها الفقرية .

وربما نظر القارئ المتعجل إلى هذه القصة على أنها قصة ساذجة يمكن أن تحدث لأى صياد ، لكنه إذا تعمق فى دلالاتها الرمزية فسيجد أنها تمثل رحلة الإنسان فى هذه الحياة : فهو يخرج منها بخفى حنين . لكنه يكفيه شرف المحاولة والكفاح فى سبيل إثبات وجوده وكيانه ؛ فالعجوز الذى خرج ليصطاد السمكة – عاد من رحلته اليائسة وهو أشد إيمانا أنه لا حياة بدون كفاح ومقاومة ، وأن الاستسلام لليأس هو الموت بعينه . وعليه أن يختار بين أن يعاود المحاولة مهما كانت النتائج المترتبة عليها ، وبين أن يستسلم لضربات القدر المتمثلة فى هجمات أسماك القرش على صيده الثمين . وقضية الإنسان الكبرى تتمثل فى أنه لا يملك اختيارا ثالثا بين هذين الاختيارين .

يضيق بنا المجال هنا للتعرض لكل القصص القصيرة التى كتبها هيمنجواى ، لكننا نستطيع القول بأنه بدون

تذوق التشكيل الرمزى الكامن وراء الأحداث المادية لا يمكن أن نفهم أدب هيمنجواى على الإطلاق . هنا تبرز ضرورة استيعاب كل الدلالات الرمزية الكامنة وراء شخصياته ومواقفه : فإذا أخذنا قصته القصيرة « العجوز عند القنطرة » على سبيل المثال فسنجد أنها تجمع فى داخلها كل الرموز التى تدل على الدمار الذى نشرته الحرب الأهلية فى كل إسبانيا ، أما إذا عجز القارئ عن الإمساك بالصور الرمزية والقنطرة والحيوانات الأليفة التى تحدث عنها فإن القصة تتحول إلى (حدوتة) ساذجة بل تافهة للغاية .

يبدو أن هذه الدلالات الرمزية المتعددة والإيحاءات الدرامية المتنوعة كانت سببا فى أن يسىء بعض النقاد فهم أدب هيمنجواى كما فعل الناقد ويندهام لويس الذى شن عليه هجوما لا يمت للنقد التحليلى بصلة فى كتابه « رجال بلا فن » الذى صدر عام ١٩٣٤ ، لكن بمرور الزمن ثبت أن العيب لم يكن فى هيمنجواى ، بل كان فى ويندهام لويس الذى لم يستطع استيعاب الأبعاد الرمزية والصور الدرامية فى روايات هيمنجواى . لذلك تبوأت أعمال هيمنجواى القصصية والروائية مكانتها المرموقة ، ليس فى الأدب الأمريكى فقط ، بل فى تراث الأدب العالمى كله .

١١٠ إديث وارتون 110 Edith Wharton

(١٨٦٢ - ١٩٣٧)

إديث وارتون أديبة أمريكية مارست كتابة الرواية والقصة والشعر والنقد ، ساعدتها عائلتها الثرية على التنقل بين عواصم الحضارة الأوربية مماكان له أثر كبير على النظرة الناضجة والشاملة التى ميزت معظم قصصها ورواياتها ، فلم تبهرها المظاهر الاجتماعية الخادعة التى تميزت بها طبقتها الأرستقراطية التى تعتبر الأدب أحد هذه المظاهر ، بل اتخذت من كتاباتها ضوءا كاشفا عرّت به كل مظاهر الزيف والخداع والتفاهة التى تسيطر على سلوك هذه الطبقة الاجتماعية ! وعلى الرغم من عدم تعاطف القراء الذين أدمنوا الرومانسية المسرفة فى العاطفة مع أعمالها - فإنها قوبلت بالاحترام والتقدير من كل مثقفى عصرها ، وما زالت قصصها مقروءة حتى الآن ، لأنها لم تقف عند حدود التصوير الفوتوغرافى للفترة الاجتماعية التى عاشتها ، بل اخترقتها بحثا عن العوامل الأخلاقية والسيكلوجية المتحكمة فيها ، وهى العوامل المرتبطة بالنفس الإنسانية فى خصائصها الثابتة أكثر من ارتباطها بالمرحلة الاجتماعية فى مظاهرها المؤقتة . وقد اعترفت إديث وارتون أن أستاذها فى هذا المضمار كان الروائى الأمريكى الكبير هنرى جيمس الذى تأثرت بكل من المضمون والشكل عنده . ويتفق كثير من النقاد على أن إديث وارتون استفادت كثيرا من هنرى جيمس ، ولكنها لم تصل إلى مستواه الريادى غير التقليدى .

ولدت إديث وارتون فى مدينة نيويورك ، لم تلتحق بمدارس معينة لأن أسرتها الثرية كانت قادرة على إحضار المدرسين إلى منزلها ، وعلى سبيل إكمال تعليمها أوفدتها أسرتها إلى أوربا للقيام بالحج التقليدى الذى أغرم به المثقفون الأمريكيون منذ منتصف القرن التاسع عشر. ظلت إديث تتنقل بين العواصم الأوربية حتى بعد زواجها عام ١٨٨٥ ، ثم تحول تنقلها إلى استقرار شبه دائم فى أوربا حتى ١٩٠٦ عندما استقرت نهائيا فى فرنسا ، وكانت فى المرحلة السابقة قد بدأت تشق طريقها فى دنيا الأدب ككاتبة قصة قصيرة ، لكنها تحولت إلى كتابة الرواية الطويلة ، فكتبت رواية « وادى العزيمة » ١٩٠٢ . و « بيت البهجة » ١٩٠٥ ، و « ثمرة الشجرة »

١٩٠٧ ، و «تقاليد بلدنا» ١٩١٤ ، و «عصر البراءة» ١٩٢٠ وهذه هى أشهر رواياتها التى أفسحت لها مكانا مرموقا على خريطة الرواية العالمية . أظهرت إديث وارتون تمكنا فكريا وفنيا سواء فى كتابة القصة القصيرة أو الرواية الطويلة ، بل استفادت من إمكاناتهما فى قصتها الطويلة أو روايتها القصيرة «إيثان فروم» التى كتبتها عام ١٩١١ .

كانت صداقتها لهنرى جيمس من الصداقات المفيدة لها فى ممارستها للأدب ، فقد امتدت لفترة طويلة ، وزودتها بحاسة نقدية ساعدتها على التحكم فى الشكل الفنى لأعمالها ، وعلى التركيز على العلاقات الأخلاقية والثقافية المتشابكة بين الناس فى حياتهم اليومية . عبّرت عن أثر هذه الصداقة المثمرة فى كتابها النقدى التحليلى « تأليف الرواية » ١٩٢٥ ، وفى سيرتها الذاتية التى كتبتها عام ١٩٣٤ بعنوان « نظرة إلى الخلف » وفيها حللت الجوانب المثيرة التى لا يعرفها أحد فى حياة هنرى جيمس . أما عن ممارستها للشعر فقد أصدرت عام ١٩٢٦ ديوانا بعنوان « اثنتا عشرة قصيدة » لكن شهرتها قامت أساسا على إنجازاتها الروائية والقصصية : نشرت عام ١٨٩٩ أول مجموعة قصص قصيرة لها بعنوان « الميل الأعظم » وأتبعتها فى العام التالى رواية قصيرة « المحك » التى ظهر فيها أثر هنرى جيمس واضحا فى التركيز على القيم الأخلاقية والسلوكية بدون وعظ أو إرشاد أو تقرير مباشر ، فقد تجسدت هذه القيم المجردة فى مواقف درامية متتابعة لم تتدخل فيها الكاتبة بصفة شخصية .

فى رواية « وادى العزيمة » تتخذ إديث وارتون من إيطاليا القرن الثامن عشر خلفية تاريخية ووصفية لأحداثها ، وتجسد الصراع الدرامى الذى دار فى أواخر القرن بين التيارات الملحدة التى نبعت من آراء روسو وفولتير وبين المعتقدات القديمة المحافظة الراسخة . وعلى الرغم من الخلفية التاريخية فإن التاريخ لم يؤد دورا حاسما ، لأن إديث وارتون ركزت أساسا على فكرتها التى تقول : إن النهاية المأسوية هى القدر المتربص بكل من يخرج عن نطاق التقاليد المتعارف عليها ! تتجسد هذه الحقيقة فى شخصية بطلها دكتور أودو الذى يعتنق الآراء الجديدة ، ويسعى جاهدا للتخفيف من آلام شعبه وحيرته البالغة . تثمر تعاليمه بالفعل ، فيتقبلها الجمهور ، لكنه لا يستطيع التخلص من جذوره الفكرية القديمة التى تطفو تدريجيا إلى السطح مرة أخرى ، فتبدو اتجاهاته المحافظة أمام الجميع ، ومن ثم يتكشف لهم تناقضه ، مما يؤدى إلى عزلته ونفيه . تحتوى الحبكة أيضا على شخصية فولفيا ابنة الفيلسوف المنفى التى أحبته وكرست حياتها له ، لم يكن يستطيع أن يتخيل حياته بدونها بعد أن أنقذها من دير للراهبات ، لكنها تموت فى النهاية برصاصة كان هو المقصود بها ! وقد نجحت رواية « وادى العزيمة » نجاحا شعبيا ، وتحولت إلى فيلم سينمائى عام ١٩٤٥ .

فى رواية « بيت البهجة » تركز إديث وارتون الأضواء على المجتمع الراقى فى نيويورك ، وهو المجتمع الذى عاشت فيه وخبرته جيدا ، واكتشفت فيه التناقض الحاد بين مظهره البراق وبين جوهره التافه الزاخر بالادعاء من خلال شخصية بطلتها ليلى بارت التى تجسدت فيها المخاطر التى يتحتم عليها مواجهتها بحكم خروجها عن إطار التفكير الاجتماعى السائد : نشأت ليلى بارت فى عائلة فقيرة ، لكنها حرصت على الزواج من شاب ثرى ، لكى تخرج من هاوية الفقر . تسير الأمور على غير ما يرام عندما تتورط مع رجل آخر يبتز أموالها ، وتتهم ظلما وعدوانا بالتورط مع زوج امرأة أخرى : عندئذ تدرك أن هذا المجتمع الراقى ليس راقيا بالمرة ، بل غابة مملوءة

بالوحوش ! فتعتزله نهائيا وتفتتح محلا لبيع القبعات ، لكنها تشعر أن حياتها فقدت كل معنى لها فتنتحر فى اللحظة التى يصل فيها نفسها الرجل الذى أحبته من كل قلبها ، لكى يعرض عليها الزواج والاستقرار النهائى . وعلى الرغم من الخلفية الاجتماعية المتفاعلة مع مواقف الرواية فإن المؤلفة تركز على الجوانب التراجيدية لشخصياتها ، وهى الجوانب المرتبطة بالنفس البشرية ، لذلك كانت المكانة الرفيعة التى تتمتع بها الرواية بين الروايات العالمية .

فى رواية « إيثان فروم » القصيرة يتكثف الجانب التراجيدى من خلال عنصر القدر المتسلط على الشخصيات كالسيف . اعتبر النقاد هذه الرواية أعظم أعمال إديث وارتون على الرغم من عدم إيمانها شخصيا بهذا الرأى . تدور أحداث الرواية فى مزرعة جرداء قحلاء . . فى هذا الجو الكئيب يقع إيثان فروم فى غرام ابنة عم زوجته التى تتردد حالتها النفسية بين التوتر الحاد والاكتئاب الشديد ، وكان اسمها ماتى سيلفر ، أما زوجته زينا فتتخذ موقفا حاسما عندما تطرد ماتى التى لا يستطيع إيثان العيش بعيدا عنها ، فيقرر الهروب معها . فى طريقها إلى محطة البلدة تطغى عليهما موجة عارمة من الرومانسية ، فيعقدان العزم على تفضيل الموت على الانفصال والرحيل ، لكن حتى الرغبة فى الانتحار لا تتحقق لها ، فبدلا من أن تنزلق بهما زحافة الجليد إلى الهاوية ، تصطدم هى وشجرة ويصابان بالعرج الذى يقعدهما تماما عن الحركة . بذلك يصبحان مرة أخرى تحت رحمة زينا التى حاولا الهرب منها وكأنها القدر الذى لا فكاك منه . هكذا تنجح إديث وارتون فى تجسيد كل أحاسيس الإحباط والضياع والحقد والغيرة والتضحية . تنتهى الرواية وزينا تقوم بتمريض القعيدين بطريقة مخلصة لكنها لا تخلو من الإحساس بالتشفى والانتصار .

فى رواية « تقاليد بلدنا » لا تتعاطف إديث وارتون وشخصياتها بالمرة ، بل تقف بصلابة فكرية واضحة ضد كل اللا أخلاقيات التى تتحكم فى تصرفاتها : فالبطلة أنداين سبراج فتاة جميلة ساحرة ، لكنها صممت على تسلق طبقات المجتمع بلا هوادة أو رحمة . كان هدفها الأساسُ بلوغ قمة الهرم الاجتماعى بأية وسيلة ممكنة . ومن خلال المرور بعملية الزواج والطلاق عدة مرات تحصل فعلا على الثروة التى حلمت بها ، والألقاب الأرستقراطية التى عاشت من أجلها . وقد وضح من خلال شخصية البطلة اشمئزاز المؤلفة من سلوك سكان الغرب الأوسط الأمريكى وعاداتهم وتقاليدهم التى تتمثل فيها حياة محدثى النعمة الذين أعمتهم القيم المادية ، وأفقدتهم كيانهم الروحى والفكرى .

برواية « عصر البراءة » فازت إديث وارتون بجائزة بوليتزر وفيها تعالج مضمونها الأثير الذى وجدناه نفسه من قبل رواية « بيت البهجة » والذى يدور حول حياة الطبقة الراقية فى نيويورك فى السبعينيات من القرن الماضى . تقدم الرواية صورة حافلة بالسخرية والتهكم من القيم التى تحكم هذه الطبقة من خلال الزواج الذى تم بين نيولاند آرتشر وماى ويلاند على أساس من قيم الطبقة التى لا تزيد عن طقوس القبيلة البدائية فى شىء . فهى تربط الجميع إلى محورها ، ولا يستطيع أحد الخروج من فلكها ، لذلك فإن الانجذاب الذى يحس به آرتشر تجاه ابنة عم زوجته غير التقليدية لا يثير فى نفسه أى إشباع أو اقتناع . لأن الاثنين لم يخرجا من فلك الطبقة

الاجتماعية بكل قيمها وتقاليدها التى تمنع مثل هذه الأحاسيس غير المحترمة ، بذلك تؤدى الطبقة دور القدر فى المجتمع الحديث .

تميزت قصص إديث وارتون القصيرة بالنظرة نفسها إلى الزيف الاجتماعى الذى قد يبهر معظم الناس التقليديين . فى قصة «إكسنجو» ١٩١٦ تسخر من المجتمع الأرستقراطى ممثلا فى مجموعة من النساء اللائى تجمعن حول مائدة الغذاء فى أحد الأندية الراقية ، ولكى تعرى جهلهن وتفضح غباءهن تطرح إحداهن التى تتميز منهن بالذكاء والثقافة – تطرح موضوعا للمناقشة يتمثل فى إكسنجو الذى تتظاهر النسوة بمعرفة كل شىء عنه ، لكنهن يكتشفهن فى نهاية القصة أن إكسنجو هذا ليس سوى مجرد نهر فى البرازيل .

هكذا استطاعت إديث وارتون أن تخلق عالما روائيا خاصا بها ، لم تؤثر نظرتها الاجتماعية والأخلاقية المميزة على رواياتها وقصصها تأثيرا سيئا يجعل منها مجرد نسخ متكررة بالأفكار نفسها ، أو بتحولها إلى وعظ أخلاقى موجه إلى جمهور القراء ، فقد حرصت إديث وارتون على القيم الجمالية للشكل الفنى عندها ، بحيث لم تدخل أى موقف أو أية شخصية فى عملها إلا إذا كانت لها وظيفة درامية محددة . هنا يبرز الأثر المفيد لهنرى جيمس عليها ، وإن كان النقاد قد اتهموها بأنها أكثر مباشرة وتقليدية منه ، لكن هذا لا ينفى مقدرتها الفنية الناضجة على خلق عالم روائى متميز يجسد الجوانب المتعددة لنظرتها المحددة تجاه المجتمع والكون والأحياء . .

111 روبرت بن وارين Robert Penn Warren 111

(١٩٠٥ - ....)

روبرت بن وارين من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين خاضوا عدة مجالات أدبية : كتب الرواية وقرض الشعر ، وله آراء وأبحاث نقدية ساهمت بدور كبير فيما يسمى بمدرسة النقد الجديد التى تزعمها جون كرو رانسم وآلن تيت وكليانث بروكس . أما عن رواياته فلها خلفية تاريخية وسياسية وأخلاقية عريضة ، لكنه لا يترك هذه الخلفية تسيطر على الشكل الفنى لرواياته حتى لا تتحول إلى مجرد تسجيل تاريخى ، أو تحليل سياسى ، أو إرشاد أخلاقى ! فهو يعتقد أن من حق الروائى أن يستخدم أية مادة خام فى رواياته طالما أنه قادر على إخضاعها لحتميات البناء الدرامى لها ، أما أشعاره فلم يكن لها البناء المتماسك القوى نفسه برغم وعيه بكل معايير النقد الحديث ، وبرغم انتمائه إلى « الجماعة الهاربة » التى تكونت من شعراء الجنوب الأمريكى . ربما كانت السمة المميزة لشعره أنه كان متأثرا بالشعراء الميتافيزيقيين إلى حد كبير . ويبدو أنه انساق وراء شطحات الروح والعاطفة المميزة لهذا اللون من الشعر ، مما جعله يخرج فى بعض الأحيان عن الإطار الدرامى لقصائده ، كان هذا المضمون الخصب سببا فى تحويل قصيدته السردية الطويلة « شقيق التنين » ١٩٥٣ إلى مسرحية أنتجت بالفعل .

وعلى الرغم من أن روبرت بن وارين يُعد من رواد مدرسة « النقد الجديد » فإنه ينفى وجود شىء يُدعى مدرسة « النقد الجديد » وذلك فى مقابلة صحفية أجراها معه رالف إليسون ويوجين وولتر لمجلة « باريس ريفيو » . سأله الصحفيان عن اهتماماته فى مجال الشكل والمضمون وخاصة تلك التى يشترك فيها والجماعة التى ينتمى إليها فقال :

« فى اعتقادى أنكما تقصدان الشعراء الذين يطلقون عليهم اصطلاح « الجماعة الهاربة » فى ناشفيل : آلن تيت ، وجون كرورانسم ، ودونالد ديفدسون ، وماريان مور . . إلخ ، لكننى فى واقع الأمر لا أعلم تماما ما الذى كانت تشترك فيه هذه الجماعة ؟ يبدو أن هناك مغالطة أكبر فى افتراض أن هناك برنامجا محددا ومنهجا مميزا

« لجماعة الهاربين » ، فليس ثمة اتفاق بينهم على اتجاهات معينة ، بل كان الوضع على النقيض من ذلك تماما حيث كانت هناك اختلافات جذرية بينهم فى المزاج والنظرة الجمالية . لعلهم يرتبطون فقط بحدود البقعة الجغرافية وقرض الشعر . أما ما عدا ذلك فكان بعضهم أساتذة ، وبعضهم رجال أعمال وأحدهم مصرفيا ، وغالبيتهم طلاباً ودارسين . كان اللقاء بينهم يتم بصورة غير رسمية لمناقشة بعض المشكلات الفلسفية وتبادل إلقاء القصائد على مسامع الحاضرين ، كان بعضهم يعتبر المسألة مجرد هواية بالنسبة لأعمالهم الرئيسة ، أما فى حالة بعضهم الآخر مثل تيت فقد كان الشعر عندهم مسألة حياة أو موت . هكذا يتضح أن نشاطهم لم يخضع لأى منهج أو مدرسة . وقد تمثل الرابط الوحيد بينهم فى الاهتمام المشترك والاحترام المتبادل . بالإضافة إلى عزلتهم الإقليمية على ما أعتقد . »

لكننا لا نتفق تماما مع وارين فى تحليله هذا لأن أعضاء هذه الجماعة كانوا يشتركون فى سمات فكرية وفنية مميزة ، منها على سبيل المثال : الإصرار على استقلال الشعر عن الأمور الجارية والمؤقتة فى المجتمع ، فالشعر خلق وإبداع وليس مجرد صورة أو مرآة لأحداث الحياة اليومية للإنسان ، كما يشترك أعضاء هذه الجماعة فى التركيز على الجانب الروحى والميتافيزيقى وعالم ما بعد الموت ، وعلى المستوى السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، فهم يرفضون النظم الشمولية وعلى رأسها الماركسية ، هكذا يتضح لنا أن أعضاء تلك الجماعة لم يكونوا مرتبطين فقط بالجغرافيا والشعر كما ادعى وارين الذى تبين أعماله هو شخصيا مدى الارتباط الفكرى بينه وبين جماعة الهاربين .

حياته وإنجازاته :

ولد وارين فى مدينة جثرى بولاية كنتكى : تلقى تعليمه العالى فى جامعة فاندربيلت وجامعة ييل ، ثم جامعة أوكسفورد على حساب منحة من منح سيسيل رودس . بعد تخرجه شغل كرسى أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعة لويزيانا عام ١٩٣٤ ، ثم فى جامعة مينسوتا عام ١٩٤٢ عندما حصل على جائزة شيللى التذكارية للشعر ، كما رأس تحرير مجلة « سذرن ريفيو » ثم عين أستاذا للدراما بجامعة ييل فى الفترة بين عامى ١٩٥١ و ١٩٥٦ وابتداء من عام ١٩٦١ شغل كرسى الأستاذية فى الأدب الإنجليزى.

أما أول إنتاج له فكان فى السيرة الذاتية بعنوان « جون براون : صنع شهيد » ١٩٢٩ . فى الشعر كان أول دواوينه : « ست وثلاثون قصيدة » ١٩٣٥ ، و « إحدى عشرة قصيدة حول نفس الموضوع » ١٩٤٢ ، ثم « قصائد مختارة » ١٩٤٤ و « شقيق التنين » ١٩٥٣ . فى مجال الرواية كتب « مسافر الليل » ١٩٣٨ ، و « عند بوابة السماء » ١٩٤٣ ، و « كل رجال الملك » ١٩٤٦ ، و « كفانى يا دنيا ويا زمن » ١٩٥٠ ، و « عصبة الملائكة » ١٩٥٥ ، و « الفيضان » ١٩٦٤ وروايات أخرى ، كما أن له مجموعة قصصية بعنوان « السيرك فى الطابق الأعلى » ١٩٤٨ . كان قد فاز بجائزة بوليتزر بعد نشر روايته « كل رجال الملك » ، وكانت تحويلا لمسرحية « كبرياء الجسد » التى كتبها عام ١٩٤٠ .

بالنسبة لإنجاز وارين فى مجال الأبحاث النقدية – فقد كتب عشر دراسات صدرت فى كتاب بعنوان « مقالات مختارة » كالآتى : « الشعر الخالص والشعر غير الخالص » ١٩٤٢ ، و « السراب الكبير : كونراد

ورواية نوسترومو » ١٩٥١ ، و « وليم فوكنر » ١٩٥٠ ، و « إيرنست هيمنجواى » ١٩٤٧ ، « موضوعات روبرت فروست » ١٩٤٧ ، و « التورية الساخرة : كاترين آن بورتر » ١٩٥٢ ، و « الحب والانفصال عند إيدورا ولتى » ١٩٤٤ ، و « كلمة عن هاملت توماس وولف » ١٩٣٥ ، و « ميلفيل الشاعر » ١٩٤٥ ، و « قصيدة خيال خالص : تجربة فى القراءة » ١٩٤٦ .

يحدد وارين مفهومه للنقد الحديث فى مقدمته لهذه المقالات فيوضح أن الناقد لابد أن يمارس قدرته العقلية ، وإدراكه للتنسيق الجمالى ، ولماحيته فى إلقاء الأضواء الموضوعية على محاسن ومساوى العمل المطروح للتحليل ، فكل هذه العناصر تلتقى فيما يسميه بالبصيرة النافذة التى تخترق الشكل والمضمون فى جولة واحدة وصولا إلى الهدف الفكرى والفنى للأديب ، فهى القدرة على الرؤية من زوايا متعددة مختلفة فى آن واحد ، وبها يستطيع الناقد أن يلم بطبيعة العمل الفنى ومعناه ، وكيف خرج إلى حيز الوجود ؟ وعلاقته بالعالم الذى صدر عنه منذ كان مجرد فكرة أو إحساس ، والحيز الذى يشغله الآن بعد أن تكامل وأصبح نابضا بالحياة ، وهى حياة تجمع بين الوجود الذاتى لجسمه المحدد ، وبين الوجود الكونى مكثفا فى شكله الفنى . وعلى الرغم من كل هذه الأسلحة التى يتحتم على الناقد أن يستخدمها فإن وارين يرى أن العمل الفنى الناضج الحى لا يمكن أن يخضع تماما لأى منهج نقدى بالذات ، لأن هذا المنهج مهما كان عميقا وشاملا فإنه لا يخرج عن كونه مجرد معيار أو قالب على حين أن الحياة التى يضج بها العمل الفنى لا يمكن أن تخضع كلية لمثل هذا المعيار أو القالب . فى هذا يتفق وارين مع رولاند بارتيز فى كتابه « النقد والحقيقة » عندما يقول : إنه مهما ذهب النقد فى تحليل العمل الفنى أو حتى تفسيره – فإنه يحتفظ دائما بسر كامن مستتر فى أعماقه ، ولا يعنى الإصرار على كشف هذا السر سوى تجريد العمل الفنى من إمكان إضافات جديدة ، وأحيانا يعنى قتل الروح النابضة داخله وتحويله إلى مجرد جثة ممددة على مشرحة النقد .

تتضح هذه الفكرة بصورة محددة فى مقالة وارين « الشعر الخالص والشعر غير الخالص » عندما يؤكد أنه من النادر أن يكرس الناقد قلمه تماما من أجل إعلاء شأن النظرية النقدية التى ينادى بها ، لأنه عند تطبيقها على الأعمال الأدبية المختلفة سيكتشف أنها غير قادرة على احتوائها تماما ، وخاصة إذا كانت النظرية قائمة أساسا على فكرة سيكلوجية فقط أو أخلاقية ، أو شكلية ، أو تاريخية ، أو حتى كل هذه الأفكار مجتمعة . والناقد الواعى هو الذى يدرك استحالة أن يستنفد تفسير بمفرده كل منابع القصيدة ، لذلك تتركز مهمته النقدية فى إلقاء الأضواء الموضوعية على نواحى الخصب الفكرية والفنية فيها ، وما تحويه من دلالات وتلميحات وتأويلات ، أى أن كل ما يريد أن يفعله هو أن يمنح القصيدة فرصة أخرى ، لكى تعرض فيها قوتها السحرية الخفية المتمثلة فى جوهر الشعر ذاته ، وبذلك يساعد القارئ على الاقتراب بقدر الإمكان من منابع الجمال فيها ، ويتحتم على الشاعر أن يخرج نفسه تماما من التجربة حتى يستطيع الحكم عليها . وهو الحكم الذى يعتمد على الذاكرة أو مما تبقى فى نفسية الناقد من تأثره بها . وهذا التأثر فى ذاته دليل على قيمة التجربة ، ويؤكد فى الوقت نفسه علاقة التجربة الشعرية بالنظام المتكامل للحياة الإنسانية ، بل إن قيمتها تنهض على موقفها ومدى الإضافة التى أنجزتها تجاهه ، فكل عمل فنى توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه ، وإذا تحول إلى شىء منعزل داخل ذاته بحيث

يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يقضى على نفسه بالموت ! هذا يحتم على الناقد أن يوضح للقارئ الصلة بين العمل الأدبى وغيرة من الأعمال الأدبية السابقة أو المعاصرة له فالأعمال الأدبية تكون فيما بينها نمطا مستقلا متكاملا يتأثر فيه الجديد بالقديم ، والقديم بالجديد ، كما يقول ت . س . إليوت ، لذلك فإنه يفترض فى الناقد أن يستخدم إلى جانب التحليل أداة أخرى هى المقارنة ليحدد التقاليد الأدبية التى ينتمى إليها الكاتب ، ويبين إلى أى مدى أضاف الكاتب إلى هذه التقاليد ؟ وبذلك يوضع العمل الأدبى فى موضعه الصحيح بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية فيزداد إدراكنا له كما هو على حقيقته ومن ثم يساهم الناقد فى خلق جمهور من القراء على قدر من الوعى الأدبى السليم والتذوق الفنى الناضج .

الإضافات الروائية :

فى دراسة مستفيضة بعنوان « معنى روايات روبرت بن وارين » يقول الناقد إيريك بنتلى : إن وارين يُعد من أعظم الروائيين الأمريكيين الذين ظهروا منذ العشرينيات ، فهو يملك رؤية متكاملة وفلسفة محددة تجعل من رواياته أعمالا ذات شخصية مميزة بحيث تتكامل جوانب هذه الرؤية ، وتتأكد فى رواية بعد الأخرى . تتركز فلسفة وارين فى بحث كل شخصياته عن معنى وجودها ، وعن إدراك حقيقة ذاتها . وتنبع مآسى الإنسانية كلها من عجز الإنسان فى أحيان كثيرة عن الوصول إلى هذا النوع الحيوى من المعرفة . قد تبدو هذه الحقيقة بديهية ومباشرة وبسيطة ، لكنها عندما تدخل مجال التطبيق العملى فإنها تتحول إلى معادلة صعبة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . كانت أولى رواياته « مسافر الليل » تجسيدا لهذه الرؤية على نطاق واسع من خلال شخصية مستر « من » المحامى من كنتكى والبالغ من العمر الأربعين ، فقد انضم إلى جماعة من المتمردين قامت بالقضاء على محصول التبغ الذى يملكه جيرانهم الرافضون الانضمام إلى اتحاد مقترح لتجار الجملة الذين يهدفون إلى احتكار تجارة التبغ . لا يقنع المتمردون بالغارات التى كانوا يشنونها على حقول التبغ ومخازنه ، بل يكونون جيشا نظاميا يزحفون به على مدينتين مجاورتين ، لكن فرق الحرس القومى تقف لهم بالمرصاد ، وتوقع بهم شر هزيمة . وكان مستر « من » من الذين فقدوا حياتهم فى هذه المعارك .

وإذا كانت الرواية محتشدة ظاهريا بكل عوامل الإثارة والتآمر التى يغرم بها قارئ التسلية فإن جوهرها الحقيقى يدور حول بحث مستر « من » عن معنى وجوده وحقيقة ذاته . لقد حاول أن يجد ذاته فى الآخرين من أمثال السناتور توليفر الذى أقحمه فى الحياة العامة . بل كان توليفر نفسه يفتقدها فعليا . ولكنه كان قادرا على التظاهر أمام الآخرين بهذا المذهب البراق الذى طالما خدعهم به ، وأولهم مستر « من » . فلم يكن يمتلك الكيان الذاتى الذى يمكنه من مواجهة الحياة . ومن هنا كانت المصائب التى توالت عليه ! وأصبحت الكراهية هى العلاقة الفريدة بينه وبين الآخرين لدرجة أنه يقرر قتل توليفر نفسه ، ولكنه يجد نفسه عاجزا عن القيام بهذه المهمة . لقد انتهت حياته أدبيا قبل أن تقضى عليها القوات المطاردة ماديا . ويموت « من » دون أن يعرف حقيقة نفسه ، ودون أن يحقق كيانه أو يعرف معنى وجوده الذى طالما لهث فى أعقابه . كانت مأساته أنه سار دائما فى الطريق المسدود ، ولذلك كان بحثه عن سراب قضى على حياته بالفعل .

ليس معنى هذا أن كل شخصيات وارين تموت جاهلة تماما بحقيقة وجودها ، فهناك الدكتور ماكدونالد الذى يمثل جيل الرواد الأول ، والذى هرب إلى الغرب عندما أحس أن الحياة فى الجنوب توشك أن تصيبه بالاختناق . وهناك أيضا الكابتن تود أحد خبراء الحرب الأهلية والذى طالما أثار حسد « من » وغيرته بسبب ثقته البالغة بنفسه ، كما نجد ويللى براودفيت ذلك الفلاح المغامر الجرىء ذا الإيمان الذى لم يتزعزع بالله وبقوانين هذا الكون . لقد وضع وارين هؤلاء وغيرهم فى مواجهة الفشل الذريع الذى تجسد فى شخصية مستر «من». لم تكن هناك شخصيات على شاكلة « من » إلا السناتور توليفر وابنه عم «من» العانس التى تدعى مس إيانث سبراج . حتى فى علاقته النسائية كان « من » فاشلا سواء مع زوجته أو مع عشيقته ! لقد عجز عن الاتحاد مع الآخرين فى أيه صورة من صور الاتحاد وهى النغمة التى وجدناها نفسها فى قصيدة وارين « الرؤيا » والتى توضح أن الإنسان لن يتذوق طعم الحب إلا إذا أدرك الحدود الفاصلة بين الاتحاد والانعزال . كانت مأساة « من » أنه لم يعرف الاتحاد مع نفسه ، فكيف إذن يعرف الاتحاد مع الآخرين ؟ لقد عجز عن أن يجعل حاضره امتدادا ناجحا لماضيه الفاشل ، وفقد فى الوقت نفسه القدرة على الإيمان بالمستقبل ، ففى حياة الإنسان لا يوجد ذلك التقسيم الافتراضى الذى يحيل الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل ، فالحياة هى نفسها وحدة واحدة حتى إذا عجز الإنسان عن الاتحاد مع ذاته .

فى رواية « عند بوابة السماء » يجسد وارين تنويعات جديدة على النغمة الأساسية التى وردت من قبل فى رواية « مسافر الليل » لكن التكنيك يختلف من ناحية توزيع الأضواء على الشخصيات : فالروائى يهتم بها كلها على قدم المساواة ، ولا يركز اهتمامه الأساس على البطل : أى أنه يحاول الوصول إلى الوحدة الدرامية الصعبة التى تعتمد على تداخل المواقف والمشاهد فى ثنايا النسيج الروائى المواكب للفكرة الأساسية بدلا من الوحدة السهلة التقليدية التى تعتمد على شخصية رئيسة وشخصيات ثانوية تدور فى فلكها . ويتفادى وارين من كل حيل الخيال والرومانسية حتى لا يخلق أى حاجز بين الشخصيات والقراء بهدف أن يجد القراء أنفسهم فى الشخصيات . يقول إيريك بنتلى : إنه بسبب هذه الشخصيات الحية والمقنعة أصبحت الرواية فى منتهى الصدق الفنى حتى إذا كانت مجرد صورة للحياة فى أمريكا المعاصرة ، لكن طموح وارين لم يقنع بهذا وجسد المضمون فى بناء درامى متناسق .

تقول الناقدة إيرين هندرى فى دراسة لها عن الروايتين الأوليين فى مجلة « سيوانى ريفيو » عدد شتاء ١٩٤٥ : إنه إذا كان مستر « من » فى « مسافر الليل » قد اتجه إلى الآخرين بحثا عن ذاته ، وكان الفشل والإحباط فى انتظاره — فإن سليم ساريت فى « عند بوابة السماء » قد اتجه إلى داخل نفسه بحثا عن معنى وجوده ، لكنه فشل بالدرجة نفسها . وإذا كان « من » قد حقق بعضا من ذاته فى القيام بأعمال الوكالة عن السناتور توليفر فقد فشل ساريت تماما فى أن يجد أى معنى لوجوده ، وانتهى كقاتل : أى أن وارين يريد أن يقول : إنه إذا كان الاندماج مع الآخرين بكل السبل زاخرا بالفشل والإحباط والمخاطر فإن هذه العوامل تتضاعف فى حياة العزلة والانغلاق على النفس ، لذلك تعتبر إيرين هندرى أن رواية « عند بوابة السماء » امتداد للنغمة التى وردت هى نفسها فى « مسافر الليل » ، ولكن بتنويعة جديدة ، فقد حل سليم ساريت محل مستر « من » فى حين يعاود السناتور توليفر

ظهوره ، ولكن مع حيوية أكثر فى شخصية رجل الأعمال بوجان ميردوك . يمثل ويللى براودفيت النغمة المعارضة لآشبى ويندام ، لكن يبلور الاثنان روح البراءة المنطلقة والتى تبدو أكثر أصالة من الشخصيات المتعلمة والمثقفة والمادية .

يتركز التطور الدرامى لشخصيات وارين فى المدى الذى تتحرك فيه نحو إدراك حقيقة ذاتها ، فبعض منها لا يتحرك إطلاقا ، وبعض آخر يتحرك ولكنه لا يصل . كل هذا بسبب الحياة المتقطعة التى تعيشها الشخصيات ، وهى متقطعة لأنها تثور على الماضى ، لكنها تفشل فى تحقيق ذاتها فى الحاضر ، ومن ثم فهى فاقدة للأمل تماما فى المستقبل ، لذلك فإن عنوان « عند بوابة السماء » يحمل كثيرا من التهكم والسخرية لأن الشخصيات لم تصل إلى أبعد مسافة من هذه البوابة ! كانت حياتها الجحيم بعينه ! وإذا كان الليل بكل صوره هو الجو الرمزى العام لرواية « مسافر الليل » فإن العفن هو الصورة العامة لرواية «عند بوابة السماء» . هذا المنهج الفنى اكتسبه وارين فى دراساته النقدية وإنجازاته الشعرية التى تحتم تحويل العمل الأدبى إلى تجربة نفسية حية من خلال خلق جو خاص به .

فى رواية «كل رجال الملك » التى كانت تحويلا روائيا لمسرحية «كبرياء الجسد » التى كتبها وارين عام ١٩٤٠ يقدم المؤلف بلورة مكثفة لنغمته الرئيسة والمفضلة التى تمثلت فى المسرحية من قبل . يبدو أن وارين كان يمارس مهاراته فى مجال الشكل الفنى عندما قام بهذه المحاولة النادرة ، لأنه من المعتاد أن تعد الرواية إعدادا مسرحيا لتنتج فيما بعد ، أما أن تتحول المسرحية إلى رواية وبالكاتب نفسه فهذه محاولة رائدة فى مجالها ، وبخاصة أن البناء الدرامى لكل من المسرحية والرواية كان متقنا ومتناسقا إلى حد كبير . كان المضمون امتدادا للروايتين السابقتين ، ولكن بتنويعة جديدة تمثلت فى أن البطولة عقدت لذلك النوع من الرجال من أمثال السناتور توليفر ويوجان ميردوك ، وتجسدت فى شخصية حاكم الولاية ويللى ستارك الذى أصيب بمرض العصر الذى يدفع البشر إلى الجرى وراء القوة المادية فى كل مظاهرها على حين يعانون من الخواء الروحى داخلهم فى أبشع صورة . بل يمارسون الكبت والإرهاب على الذين يقعون تحت سطوتهم ، ويتمتعون فى الوقت نفسه بالامتلاء الروحى الذى حُرِموه .

وعلى الرغم من أن روبرت بن وارين استوحى مضمون روايته من حياة هيوى لونج (١٨٩٣ - ١٩٣٥) الذى كان حاكما لولاية لويزيانا ، وتبنى اتجاهات دكتاتورية أدت إلى اغتياله على سلم مجلس ولايته بعد أن أعلن ترشيح نفسه لرياسة الجمهورية فى الانتخابات التالية - فإن وارين استخدم هذه القصة كمجرد مادة خام لتجسيد مأساة الإنسان الذى يمتلك الحرية والثقة المطلقة فى نفسه فى سيطرته على الآخرين على حين يفشل فى السيطرة على ذاته الجامحة ، لأن قوته المادية لم تكن قائمة على فكرة إنسانية شاملة ، ويبدو أن فلسفة وارين التى بدت من قبل سواء فى شعره أو فى نثره قد وجدت أخيراً العمل الذى يعتبر تجسيدا حيا وشاملا لكل جوانبها ، وإذا كانت هذه الفلسفة قد بدأت منذ القدم مع أرسطو الذى قال « اعرف نفسك » وأن جميع فروع المعرفة تبدأ بمعرفة النفس فإن هذه الفلسفة القديمة تبدو جديدة تماما فى روايات وارين وأشعاره : فالفن قادر على تجسيد الأفكار القديمة المجردة وتحويلها إلى حياة نابضة متكاملة خارجة عن نطاق الزمن ودورته الأزلية الأبدية .

وإذا قارنا الرواية بالمسرحية فسنجد أن الاثنتين يحتويان على المضمون نفسه تماما . فتحولت المشاهد والمواقف إلى سرد روائى يحتوى على كثير من التحليل الذى ورد من قبل فى الحوار المسرحى . وما حدث على خشبة المسرح فى مجرد دقائق تحول إلى عرض واقعى مسهب للدوافع التى أدت بالبطل إلى السلوك والتفكير بهذه الطريقة المعينة على حين حل الروائى جاك بيردن محل الكورس على سبيل تحليل الجوانب المأسوية فى شخصية البطل من خلال نظرة محايدة باردة تهكمية إلى حد المرارة فى بعض الأحيان . لم يقنع وارين بقيام بيردن بدور الراوى فقط ، بل قام بإدماجه بحيث تحولت قصة ويللى ستارك إلى قصة داخل قصة . وقد قال الناقد نورتون جيرو فى مقالة له فى مجلة « آكسنت » صيف ١٩٤٧ : إن وارين استخدم جاك بيردن فى تطوير الخط الدرامى الأساس للأحداث حتى لا يضل طريقه ، ويدخل فى متاهات جانبية وطرق مسدودة .

علق دوجلاس بوش الأستاذ بجامعة هارفارد على المضمون الفلسفى الذى يشكل كل أعمال وارين فقال : ما يمنح أعماله الطعم الخاص المميز لها ذلك الصراع الذى تدور رحاه داخل الإنسان بين ضميره وطبيعته التى ولد بها ، وهذا المفهوم حل محل الصراع التقليدى بين الفرد وقوى المجتمع المحيطة به . قد يحتوى على صراع بين الخير والشر ، لكن الاحتمال الأكثر توقعا أن نجد إنسانا بائسا يتحطم بفعل البيئة التى شكلت طبيعته على نحو خاص ، بذلك انتقلت المسئولية الأخلاقية من الفرد إلى المجتمع . لكننا نضيف إلى قول دوجلاس بوش : إن أدب وارين لم يكن بالبساطة التى يأخذ بها جانب الفرد ضد المجتمع أو العكس ، فقد كان ينظر إلى الحياة كوحدة واحدة بكل ما تحمله من فردية وجماعية ، ومادية وروحانية بدليل أن مأساة كل شخصياته كانت تتمثل فى امتلاك القوة المادية التى لا يساندها الامتلاء الروحى من الداخل .

١١٢ ثورنتون وايلدر — 112 Thornton Wilder

(١٨٩٧ – ١٩٧٦)

ثورنتون وايلدر من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين جمعوا بين كتابة الرواية والمسرحية ، كان قد وضع نصب عينيه أن يجدد فى ميدان الشكل الفنى ، وألا يقنع بالأشكال التقليدية التى سبقته ، فهو من أوائل المجددين وخاصة فى المسرح ، فقد أقلقته كثيرا حالة التفاهة والسطحية والخواء التى وصل إليها مسرح الطبقة المتوسطة فى الولايات المتحدة ، وذلك عندما صرف كتاب المسرح التقليديون نظرهم عن أية محاولة لاكتشاف الإمكانات الخفية والجديدة لفن الدراما ، فأصبحت المضامين مستهلكة ، والمواقف مكررة ، والشخصيات نمطية ! لم يقنع ثورنتون وايلدر بهذا المسخ ، وقرر أن يفعل فى أمريكا ما فعله سترندبرج من قبل فى السويد . آلى على نفسه أن يستخدم أولا الدراما التقليدية فى بث روح فكرية جديدة ، ثم يطور هذه الدراما التقليدية إلى أشكال جديدة بعد أن يكون قد أخذ بيد الجمهور تدريجيا نحو اكتشافات لم يعرفها من قبل . بذلك اكتسبت النصوص المسرحية دلالات جديدة ، وأفكارا ناضجة ومضامين عميقة بالإضافة إلى الأساليب المستحدثة فى الإخراج المسرحى . ولأن المسرح الأمريكى بطبيعته لا يحتمل المأساة الصرفة أو الكوميديا الصرفة ، وخاصة الكلاسيكية منها التى تتطلب ديكورات ضخمة ومكلفة بحيث لا يوافق أصحاب المسارح على احتمال نفقاتها – أدرك وايلدر هذه الحقيقة جيدا ، وأحدث ثورة فعلية فى المسرحية الأمريكية عندما سار فى اتجاه المدرسة التعبيرية التى لاقت قبولا كبيرا من المزاج الأمريكى .

ولد ثورنتون وايلدر فى مدينة ماديسون بولاية ويسكونسن ، وفى صباه الباكر نزح مع والديه إلى الصين حيث بدأ تعليمه الابتدائى ، لكنه عاد فى شبابه المبكر إلى الولايات المتحدة حيث استمر فى تعليمه الجامعى الذى أكمله فيما بعد فى روما . ومنذ عام ١٩٢١ ظل لعدة سنوات يعمل مدرسا فى نيوجيرسى ، ثم اشتغل أستاذا للغة الإنجليزية بجامعة شيكاغو فى الفترة ما بين عامى ١٩٣٠ و١٩٣٦ ، لكنه لم يكن راضيا عن هذه الوظائف

التقليدية التى أحس أن أى شخص آخر يمكنه القيام بها ، أما هو فكان يبحث عن تحقيق ذاته حتى وجد نفسه فى الأدب . ظل على الاحتفاظ بوظيفته فى جامعة شيكاغو كمصدر مالى لحياته ، أما هوايته فانصرفت كلية إلى التأليف الأدبى ، وكتب أول رواية له عام ١٩٢٦ بعنوان «الكابالا» لم تحز نجاحا يذكر ، لكنه فى العام التالى كتب رواية « قنطرة سانت لويس رى » التى جلبت له الشهرة العريضة ، واعتراف النقاد بموهبته الفذة ، ثم كتب رواية « امرأة من أندروس » ١٩٣٠ و« السماء وجهتى » ١٩٣٤ لكنهما لم تحققا النجاح الذى حققته « قنطرة سانت لويس رى » ولعل هذا هو السبب فى هجره كتابة الرواية حتى عام ١٩٤٨ حين كتب روايته الناجحة « منتصف مارس » التى ربط فيها التاريخ بالخيال فى وحدة فنية موفقة.

لم يقنع وايلدر بالشكل الروائى فقط فى مطلع حياته الفنية ، فجرب أيضا المسرحية عندما كتب عام ١٩٢٨ مسرحية « الملاك الذى أثار الأمواج » ثم أتبعها مجلدا ثانيا يحوى مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد بعنوان « عشاء الميلاد الطويل » ١٩٣١ . فى عام ١٩٣٢ ظهرت له مسرحية « لوكريس » التى اقتبسها عن الكاتب المسرحى الفرنسى اندريه أوبى ، والتى تدور حول موضوع اغتصاب لوكريس الذى تناوله شكسبير فى قصيدته المشهورة . وفى عام ١٩٣٧ اقتبس مسرحية إبسن المشهورة « بيت الدمية » . كل هذا مهد الأذهان لمسرحية وايلدر العظيمة « مدينتنا » عام ١٩٣٨ والتى جلبت له الشهرة المدوية ، وأفسحت له مكانا بجوار يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى ، ثم ثبت مكانته بمسرحية « بخلع الضرس » ١٩٤٢ ، وبعدها مسرحيته الشهيرة « الخاطبة » عام ١٩٥٤ ، ثم عاد إلى كتابة الرواية عام ١٩٦٧ عندما كتب « اليوم الثامن » .

بين التقاليد والتجريب :

ارتبط اسم وايلدر بالتجريب دائما ، لكنه لم يكن كاتبا طليعيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، لم يكن المناخ المسرحى الأمريكى يسمح بظهور مثل هذا الكاتب الثورى ، كما نجد فى فرنسا أو السويد أو النرويج مثلا ، كان هدف وايلدر هو التطوير ، وليس الانقلاب الجذرى ، لذلك لم يرفض تماما الأسلوب التقليدى فى التأليف ، بل استخدم كثيرا من حيله فى كتاباته : والدليل على ذلك أن مسرحيته « مدينتنا » و « بخلع الضرس » اللتين ارتبطتا فى الأذهان بالتجريب والتجديد إنما هما مجرد مسرحيتين تسخران من المسرح التقليدى ، وتحاولان توسيع رقعة تقاليده ، على حين كانت مسرحية « الخاطبة » ١٩٥٤ إعادة صياغة لمسرحيته المبكرة « تاجر يونكرز » التى كتبها عام ١٩٣٨ ، لكن عنصر التجريب الحقيقى يتمثل فى الأشكال الفنية التى اتخذتها مسرحياته من حيث حرية الحركة ، والتلاعب بالمكان والزمان والخروج بهما من إيقاع التوقيت العادى : فمثلا فى مسرحية « عشاء الميلاد الطويل » ١٩٣١ تمر على المشاهدين تسعون سنة فى وقت لا يزيد عن ساعة واحدة ، وفى مسرحية « عربة البولمان » التى نشرت فى المجلد نفسه ، يتحول المسرح إلى عربة قطار يجلس على كراسيها الممثلون ، على حين أن القطار ينطلق بأقصى سرعته برغم ثبات المسرح .

والمقدمة التى كتبها عام ١٩٥٧ لمسرحياته الثلاث تذكرنا المقدمة التى كتبها سترندبرج لمسرحية « جوليا » التى عبر فيها عن مخاوفه من النفوذ الجديد الذى تمارسه الطبقة المتوسطة الجديدة على مختلف الفنون ، فهى طبقة

لا تعترف إلا بالمظاهر المادية فى حياتها ، أما العواطف والأحاسيس الصادقة فلا تقيم لها أية قائمة ، بل تنكرها تماما ! تستعيض عن كل هذا بالنفاق الاجتماعى والاستقرار الاقتصادى ، ولذلك تسعى إلى خلق مسرح لا يثير فى الناس أفكارا مقلقة جديدة ، بل مسرح يبارك الوضع الحالى ويدشنه ويثبته ، فلابد أن يتحول المسرح من طاقة ثورية إلى قوة محافظة ، وبهذا تريد الطبقة المتوسطة أن يتحول المسرح إلى مكان للتسلية ونسيان الهموم ، مثله فى ذلك مثل الملهى الليلى تماما ، وهذا يعنى أن ينفصل المسرح تماما عن الحياة والواقع ولا يمسها من قريب أو بعيد ! ويجب على القائمين على المسرح ألا يخرجوا عن نطاق هذه المواصفات المسبقة ، لكن وايلدر رفض هذا بشدة وقرر أن يحطم حتى الوحدات الثلاث التقليدية فى المسرح : وحدة الزمان والمكان والحدث ، ونادى بأن المسرح قد خلق لكى يحطم الواقع ، ويعيد صياغته من جديد ، حتى يشمل الإنسان فى كل زمان ومكان ، ولا يصبح أسير عصره أو لحظته !

كان هدف وايلدر من التأليف الأدبى أساسا هو تغيير المجتمع وتطويره إلى الأفضل عن طريق تفتيح الأذهان للأفكار الجديدة ، حتى فى أعماله التى اتخذت مضمونها من التاريخ – حرص على حشدها بإسقاطات وانعكاسات على المجتمع المعاصر : نجد هذا المنهج فى رواية «الكابالا» التى يصور فيها مجتمعا دوليا فى روما حيث تعيش أخلاط متعددة من الناس ، وكلمة «الكابالا» أصلها عبرى وتعنى الأحاديث الشفاهية التى نقلت عن النبى موسى إلى الرابيين . والرواية زاخرة بالإسقاطات على المجتمع الأمريكى المعاصر الذى يزخر هو الآخر بأخلاط متعددة من البشر ، فى رواية « قنطرة سانت لويس رى » التى ظفرت بجائزة بوليتزر عام ١٩٢٧ يقدم فيها وايلدر شخصيات وجماعات مختلفة من الناس لقيت حتفها فى حادث سقوط جسر بالقرب من ليما عاصمة بيرو . أما رواية «امرأة من أندروس» التى تتخذ مضمونها من حكايات اليونان القديمة فنجد فيها من الرموز والإيحاءات ما يشير إلى ملامح الحياة المعاصرة فى الولايات المتحدة : فالمسألة ليست مجرد رواية « حدوتة » إغريقية . أما فى رواية « السماء وجهتى » فيتناول فيها وايلدر الحياة الأمريكية المعاصرة بأسلوب مباشر لا يحتمل أية مواربة ، ثم يعود إلى التاريخ مرة أخرى فى رواية « منتصف مارس » التى يقدم فيها شخصية يوليوس قيصر من زاوية جديدة .

إنجازاته المسرحية :

وإذا كان عدد مسرحيات وايلدر قليلا بالقياس إلى معاصريه من الكتاب المسرحيين فى تلك الفترة التجريبية من حياة المسرح الأمريكى ، ولا سيما بين الحربين العالميتين – فإن المسألة لا يمكن أن تقاس بالكم بقدر ما تقاس بالكيف ، يكفى وايلدر أنه كتب مسرحيات « مدينتنا » و« بخلع الضرس » و« الخاطبة » : فى مسرحية « مدينتنا » تتجلى ابتكارات وايلدر من حيث خلوها تماما من المناظر ، مما يذكرنا المسرح الكلاسيكى القديم الذى لم يكن سوى منصة عارية وخالية من المناظر ، وعليها قطعة أو قطعتان من الأثاث الرمزى . والمخرج فى هذه المسرحية يقوم بدور الراوى الذى يحكى لنا موضوع المسرحية ، ويعلق على مواقفها ، ويصف لنا شخصياتها عن طريق تقديم كل شخصية جديدة تظهر على المسرح .

ومضمون المسرحية غاية فى البساطة والسلاسة ، إذ يجسد لنا حياة الناس البسطاء الذين يعيشون فى بلدة جروفرز كونرز بإقليم نيوهامبشير فى نيو إنجلاند .

استفاد وايلدر بخبرته فى الفن القصصى عندما جعل المخرج يقوم بالرواية والسرد ! لذلك فهو شخصية رئيسة من شخصيات المسرحية وإن بدا أنه يتكلم خارج حلبة الصراع الدرامى ، وخصوصا أنه يجلس على جانب من المسرح بالقرب من الجمهور ، لكى يتحدث إليه حديثا وديا عاديا لا يحمل فى طياته أية رسميات بالمرة . هذا فى الوقت الذى تتحرك فيه الشخصيات وتجلس وتمشى دون النطق بكلمة واحدة : فالمخرج هو المتحدث الوحيد ، أما باقى الشخصيات فتؤدى تمثيلا صامتا إيمائيا (بانتومايم) ، لتقدم لنا شريحة من حياتها اليومية العادية ، لذلك يقدم وايلدر الفصل الأول من مسرحيته بعنوان « الحياة اليومية » والذى تقع أحداثه عام ١٩٠١ حيث نشهد يوما عاديا من أيام « مدينتنا » : يقدم لنا المخرج شخصيات الفصل ، فنرى مخزن مستر مورجان للعقاقير حيث يتقابل معظم سكان المدينة ، ثم نستعرض الشخصيات فنقابل الدكتور جبس وزوجته وابنيهما جورج وربيكا جبس ؛ كما نرى جاريهما مستر ويب رئيس تحرير الصحيفة المحلية مع زوجته وابنيهما إميلى ووالى ، نرى هؤلاء جميعا وغيرهم وهم يقضون يوما كاملا من أيام حياتهم العادية الخالية من أى تقلبات أو مفاجآت .

فى الفصل الثانى الذى يقدمه وايلدر بعنوان « الحب والزواج » والذى يأتى بعد انقضاء ثلاثة أعوام من الفصل الأول — يتعاهد جورج جبس وإميلى وب على الزواج بعد قصة غرام ملتهب نشاهد أسبابها ودوافعها على المسرح : فالجمهور يعرف كل شىء عما يجيش فى صدريهما من أحلام ومخاوف ، ويحس أيضاً بما يقلق بال والديهما من قلق وأرق ، لكنهما فى النهاية يتزوجان ، وتمضى تسعة أعوام ليأتى الفصل الثالث الذى عنوانه « الموت » والذى تدور أحداثه فى مقابر المدينة حيث نرى الذين ماتوا ودفنوا بالفعل وهم جالسون على أرائك ! ثم يطلب المخرج من الجمهور أن يحاول تذكر ما عرفه من أمر هؤلاء من قبل ، عندئذ يبدو فى الأفق شىء ما : هو ذلك الشىء الأزلى والأبدى الخالد ! إنه الكائن الإنسانى الذى تجرد أخيراً من كل اهتمامات الدنيا بعد أن فارقها ! لم يعد هؤلاء القوم يهتمون بملذات الحياة ، بل أصبح كل همهم انتظار حلول الأبدية وترقبها بشغف بالغ ، ثم نرى جنازة تسير وتقترب حيث نلمح إميلى وهى تصحب الموتى وتنضم إليهم ، فنعرف أنها ماتت وهى تلد ، وتعلن عن رغبتها وأملها فى العودة مرة أخرى إلى الحياة الدنيا ، على حين أن الموتى ينصحونها بألا تفعل . ومع ذلك تعود إلى عام عيد ميلادها الثامن عشر بعد أن تضرب بنصيحة الموتى عرض الحائط ! لكنها تعض بنان الندم ، وتحزن حزناً شديداً بعودتها إلى دنيا الأحياء التى تدرك أخيراً مدى ما تزخر به من ضلال وغى ، ومدى ما يقاسيه البشر من آلام ومخاوف وصراعات تتمثل فى زيارة جورج لقبرها حيث يرتمى عليه متوجعاً فى لوعة وحيرة ! فتأسف له أشد الأسف ؛ لأنه لا يفهم ، مثله فى ذلك مثل الأحياء الذين لا يدركون ما يستمتع به الموتى فى دار الخلود من سعادة وراحة وطمأنينة بال !

تلك هى المسرحية التى قلبت تقاليد المسرح الأمريكى رأساً على عقب ، وذلك بمضمونها الجديد الغريب ، وشكلها المبتكر المتناسق . وعلى الرغم من ثوريتها البالغة فقد استقبلها الجمهور التقليدى بترحاب بالغ نظراً لروحها التى تفيض حباً وتصوفاً وإشراقاً ؛ لذلك أصبحت من كلاسيكيات المسرح العالمى التى تمثل فى كل

زمان ومكان ، لتحوز إعجاب الجماهير وتقديرهم بالرغم من هجوم نقاد الواقعية عليها واتهامهم لوايلدر بأنه يفضل الموت على الحياة . لم يكن هذا هو هدف وايلدر على الإطلاق ؛ فقد أراد أن يقول لنا فى شكل فنى باهر : إن الحياة والموت هما وجهان لعملة واحدة هى الكون كله ، ومن ير وجهاً واحداً فقط دون الآخر فإنه بذلك يعجز عن إدراك وجوده هو كإنسان . وربما أراد وايلدر أيضاً أن ينقد الحياة فى المجتمع الأمريكى المعاصر على أساس أنها حياة خير منها الموت طالما أنها تزخر بمثل هذه الآلام والمخاوف والصراعات .

بخلع الضرس :

التجريب نفسه نجده فى مسرحية «بخلع الضرس» التى تتخذ لها مضموناً رمزيا خياليا خرافيا يجسد معركة الكفاح الطويل التى خاضها الإنسان نحو الحضارة والمدنية منذ بدء الخليقة حتى اليوم الذى اندلعت فيه الحرب العالمية الأولى التى استخدمت فيها كل أساليب القتل وأدوات الفتك التى لا ترحم ! فى المسرحية نتتبع أرواح مستر آنتروبوس وزوجته وابنها وابنتها وخادمتها سابينا خلال العصور المتتالية منذ العصر الجليدى ، ثم خلال الفيضان ، وبعد ذلك خلال الحرب العالمية الأولى : بهذا الأسلوب التجريبى يمتزج الزمان والمكان وتزول أبعادهما التقليدية تماماً ، فتتقابل الشخصيات الحقيقية والشخصيات الخيالية ، وكأن علم نشأة الحياة على الأرض قد تحول إلى عمل درامى من الطراز الأول من خلال الشخصيات الرمزية والأسطورية التى تثير فكرنا وخيالنا مثلما أثارته شخصيات «مدينتنا» . قام وايلدز بإحياء تراث المسرح الإغريقى القديم الذى اعتمد فى مضامينه الإنسانية على خرافاته الشعبية وأساطيره الدينية .

تحكى مسرحية «بخلع الضرس» قصة الحضارة الإنسانية بتكثيف درامى لم يسبق له مثيل : فنرى الشخصيات الرئيسة وهى تناضل اضطرابات الطبيعة وعناصرها الرهيبة منذ بداية العصر الجليدى ، وكيف تنجح وتنجو بخلع الضرس من هجوم الزواحف والزلازل والتقلبات الجيولوجية والجوية ، والمجاعات والفيضانات ؟ كل هذا الصراع المميت لكى تصل إلى مرحلة المدنية الحديثة ، مدنية تحمل فى داخلها بذور القتل والتدمير والهلاك نفسها ، لكن على الرغم من كل هذه المصائب والمآسى فإن أسرة المستر آنتروبوس تنجو بخلع الضرس ، وهى فى هذا تمثل الأسرة الإنسانية كلها ، وترمز إلى ضرورة مقاومة الإنسان لعوامل الفتك والدمار والموت ، وكأن حياة الإنسان كلها تحولت إلى هروب من الفناء بخلع الضرس .

هكذا استطاع وايلدر خلْقَ تعبيرية خيالية جديدة أخرجت المسرح الأمريكى من نطاقه المحلى المحدود إلى مجال الإنسانية الرحب الشامل ؛ مما يجعله يقترب كثيراً من سترندبرج الذى لم يكن يهتم كثيراً بالحبكة المسرحية التقليدية ولا سيما فى مسرحياته التقليدية ، كذلك اقترب من منهج المسرح الصينى واليابانى الذى يمزج بين الفن القصصى والمسرحى . لا يتوقف وايلدر عن التجريب فيجرب حظه فى مسرحية المهزلة أو الفارص بكتابة مسرحية «تاجر يونكرز» عام ١٩٣٨ ، وهى التى أعاد صياغتها وتهذيبها عام ١٩٥٤ بعنوان «الخاطبة» : مضمون المسرحية قديم جدا يرجع إلى المسرح الإغريقى ممثلاً فى ميناندر ثم بلوتوس فى المسرح الرومانى . ويصل إلى قمته فى مسرحية «البخيل» لموليير التى تتشابه فى ملامح كثيرة ومسرحية «الخاطبة» لوايلدر . لكن وايلدر نظر

إلى مضمون موليير من زاوية جديدة : فإذا كان موليير يركز أضواءه المسرحية على تجسيد نفسية البخيل هارباجون على حين يجعل من الخاطبة التى استخدمها لتزوجه مجرد أداة من الأدوات الكثيرة التى استعان بها فى تصوير شخصية البخيل– فإن وايلدر ركز كل اهتمامه الفنى والفكرى على الخاطبة التى تتلاعب هى نفسها بالبخيل هوراس فاند جيلدر ، لكى تكون هى العروس الموعودة فى نهاية الأمر !

أثبت وايلدر قدرته على كتابة المسرحية الفارص التى تنافس أشهر مسرحيات المسرح التجارى التى تسعى إلى إضحاك الجمهور بكل وسيلة ، لكن وايلدر كان كعادته جادا حتى فى كتابة المهزلة ، وإن لم يجد فيها نفسه كما وجدها من قبل فى «مدينتنا» «وبخلع الضرس» . فقد حدد نفسه بموضوع طرقه قبله كتاب كثيرون . وإذا كان قد تناوله من زاوية جديدة فإن جمهور المتفرجين– وخاصة المثقفين منهم– لا يستطيعون أن يمحوا من أذهانهم مقارنتها بالنصوص التى تناولت المضمون نفسه من قبل ، بذلك تفقد المسرحية كثيراً من جدتها وأصالتها مهما كانت الزاوية التى نهضت عليها جديدة ، وخاصة أن وايلدر لم يغير فى مفهومها الأصلى كثيراً ، بل قدمها فى إطارها الشبيه بالتقليدى على حين اشتهر بين الجمهور بالتجديد والتجريب الذى يحطم كل أبعاد الواقع المعروف .

وإذا كان وايلدر قد اشتهر بريادته فى التجريب والتجديد فى الثلاثينيات والأربعينيات فإنه لا يبدو كذلك اليوم بسبب اتجاهات الإغراب المتعددة فى المسرح العالمى ، لكنه لا ينفى أنه ساهم بقسط وافر فى تطوير المسرح الأمريكى ، وانتقل به من دائرة الواقعية الضيقة إلى مجال الخيال الفنى الرحب ؛ حتى فى ميدان الرواية تمكن من ابتكار بناء درامى مركب وله من الأبعاد ما يزيد كثيراً على أسلوب السرد التقليدى ، وهذا الاتجاه واضح فى رواية «جسر سانت لويس رى» و«ومنتصف مارس» . ومع ذلك كان وايلدر متواضعاً للغاية حيث قال فى مقدمته لمسرحياته الثلاث : إنه لا يعتبر نفسه من هؤلاء الكتاب المسرحيين الجدد الذين يبحث عنهم المسرح لحاجته الشديدة إليهم . كان كل أمله– بمنتهى البساطة– أنه ربما يكون قد مهد الطريق لهم . وإذا ألقينا بنظرة على التطورات التى حدثت للمسرح الأمريكى بعد وايلدر فسنجد أن حكمه هذا كان صحيحاً إلى حد كبير : فكثير من أساليبه الدرامية التى ابتكرها تظهر بوضوح فى كتاب المسرح الذين جاءوا بعده ، وخاصة فى مسرحيات تنيسى ويليامز وآرثر ميللر . وهذا أكبر دليل على التأثير الضخم الذى مارسه وايلدر على المسرح الأمريكى برغم ندرة إنتاجه ؛ فقد كانت المسألة بالنسبة له مسألة كيف أكثر منها كمًا .

113 Thomas Wolfe

١١٣ توماس وولف

(١٩٠٠ - ١٩٣٨)

توماس وولف من الروائيين الأمريكيين الذين اتخذوا من أحداث حياتهم الشخصية مادة ومضموناً لرواياتهم ، لكن طموحه كان أكبر من إمكاناته ؛ فقد أراد أن تكون رواياته صالحة لكل العصور ، وأن تحتوى العالم كله بمتناقضاته ، لكنه وقع فى خطأين :

الأول أنه لم يستطع أن يجعل من حياته الشخصية مجرد نقطة انطلاق إلى العامّ الذى يمكنُ كلَّ البشر أن يستوعبوه .

والخطأ الآخر أن رواياته كانت تفتقر إلى الشكل الفنى المتناسق ، وإلى التحكم الواعى فى تسلسل الجمل والأفكار :

كانت نتيجة الخطأ الأول أن بعض أجزاء فى رواياته بدت كما لو كانت مذكرات شخصية خارجة عن نطاق الشكل الفنى . أما الخطأ الآخر فترتب عليه أن سيطر تيار السرد اللاواعى عنده ؛ مما أصاب رواياته بكثير من النتوءات والزوائد ، وربما كان الإنجاز الحقيقى الذى أضافه توماس وولف إلى الرواية الأمريكية هو إدخال العنصر السيكلوجى بجوانبه الواعية واللاواعية كخط أساس فى نسيج الرواية ؛ فقد كتبها بالأسلوب العلمى الذى اشتهر به نفسه جيمس جويس فى إنجلترا ، ومهد بذلك الطريق لأجيال الروائيين من بعده ؛ لكى يخضعوا العنصر السيكلوجى لحتميات الشكل الفنى .

ولد توماس وولف فى ولاية كارولينا الشمالية .تلقى تعليمه العالى فى جامعتها ، ثم التحق بجامعة هارفارد ؛ لكى يدرس الكتابة للمسرح . ومع ذلك اتجه إلى كتابة الرواية ؛ مما يدل على أن الموهبة الأدبية تأتى فى مرتبة سابقة للدراسة الأكاديمية . اشتغل وولف أيضاً مدرساً للغة الإنجليزية فى جامعة نيويورك . ولكى ينفتح على الحضارة الأوربية ، ويثرى من تجربته الحياتية والأدبية قام بعدة رحلات إلى أوربا ، وعاش لفترة وجيزة فى

لندن . عندما أصدر روايته الأولى «انظرى إلى البيت يا ملاكى» عام ١٩٢٩ أثار ضجة كبيرة فى الأوساط الثقافية ، وانقسم القراء إلى مؤيد ومعارض لكن لم يستطع أى منهم أن يتجاهلها . وعلى الرغم من الطول المبالغ فيه الذى نشرت به فقد قام الناشرون بعملية اختصار وتشذيب لكل الفقرات المتضخمة ، والشطحات الخارجة عن نطاق العمود الفقرى للأحداث الرئيسة ؛ إذ إن وولف كان مغرماً بالإطناب ، والجمل الاعتراضية ، والتلقائية العفوية التى تدفعه إلى تسجيل كل مايعن له من خواطر وتعليقات ! وإذا عرفنا أن الجزء الأكبر من مضمون روايته كان معتمداً على سيرته الذاتية أدركنا أنه كان يميل بالرواية فى أحيان كثيرة إلى التسجيل الحرفى البحت لحياته الشخصية التى لا تفيد فى البناء الدرامى للرواية إذا ما أخذت على ما هى عليه بدون تهذيبها وصقلها وإخضاعها تماماً للحتميات الفنية .

لم يكن الناشرون متجنين على الأديب هذه المرة كما تعود النقاد والمثقفون اتهامهم ؛ فقد دفعهم حرصهم على إنجاح الرواية جماهيريا أن يحذفوا منها كل الزوائد التى لابد أن تصيب القارئ بالملل عندما يفقد طريقه تماماً وسط هذه الأكوام والتلال من الأحداث والخواطر والتعليقات والمواقف والشخصيات التى بدت فى المخطوط الأول للرواية غير مترابطة برباط عضوى وثيق . لم يكن توماس وولف من الروائيين الذين يهتمون بمراجعة أعمالهم وتنقيتها من الشوائب التى تعلق بها فى حمية الإبداع والتأليف ، فبمجرد الانتهاء منها كان يلقى بها للناشر ، ويبدأ على الفور فى التفكير فى عمل آخر . لم يكن يهدف إلى النجاح التجارى أو الجماهيرى ، لأن متعته كانت تقف عند حدود الانتهاء من تأليف النص الروائى فقط ؛ لذلك نجد الزوائد والنتوءات نفسها فى روايته التالية «عن الزمن والنهر» التى صدرت عام ١٩٣٥ ، وفى روايتيه اللتين نشرتا بعد وفاته : «الشبكة والصخرة» ١٩٣٩ و «لن تستطيع العودة إلى البيت مرة أخرى» ١٩٤٠ .

ضرورة الشكل الفنى :

وروايات توماس وولف تضرب لنا مثلاً للمدى الذى يجنى فيه الروائى على إنجازاته عندما يهمل جماليات الشكل الفنى وضروراته . ومهما كان المضمون خصباً وعميقاً فسيظل مجرد مادة خام ، ولن يدخل من الباب الواسع للتراث الأدبى إلا إذ حمل معه جواز مروره الممثل فى الشكل الفنى . كان من الممكن لوولف أن يصبح من أعمدة الرواية الأمريكية لو أنه اعتنى بتنسيق مادته ، وتشكيل مضمونه ، لكن عفويته الجامحة لم تتح له فرصة الجو الهادئ المناسب للمراجعة المتأنية والتهذيب الواعى ؛ لذلك تحدد دوره بحدود الريادة فى مجال الرواية السيكلوجية . ويبدو أن التحليل النفسى بما يحمله فى طياته من إطلاق لعنان الشطحات اللاواعية قد طغى على جماليات الشكل الفنى وخاصة أن التحليل النفسى كان فى بداية كشفه للمنهج العلمى الصحيح على يدى فرويد ، ولم يكتسب بعد الضوابط التى تمكن من الاستفادة بإمكاناته فى المجالات الفكرية والثقافية الأخرى ومنها الرواية . وإن كان جيمس جويس فى إنجلترا قد نجح إلى حد كبير فى الاستفادة بالتحليل النفسى وتيار الوعى واللاوعى فى رواياته فإ توماس وولف لم يصل إلى مستوى جويس برغم إعجابه الشديد بأستاذية الروائى الآيرلندى فى هذا المجال .

تجمعت انطلاقات التيار السيكلوجى مع مواقف السيرة الذاتية لكى تشكل مادة الروايات الأربع التى كتبها وولف ، فهى تسرد على التوالى حياته الشخصية منذ صباه فى مدينة آشفيل بولاية كارولينا الشمالية حيث اشتغل أبوه مورداً لشواهد القبور على حين كانت أمه تدير فندقاً . تلقى وولف تعليمه فى جامعة الولاية وأكمله فى جامعة هارفارد كما تقدم أيضاً حيث درس فن الكتابة للمسرح على يدى الأستاذ جورج بيرس بيكر الذى أنشأ الفرقة المسرحية الشهيرة باسم «الفرقة التجريبية ٤٧» لإنتاج وإخراج المحاولات المسرحية التى يكتبها الطلبة الذين كان من بينهم يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى المعاصر ، لكن وولف لم يتأثر بأستاذه ، ولم يحاول أن يدلى بدلوه فى ميدان الكتابة للمسرح .

تحكى لنا روايات وولف رحلاته إلى إنجلترا وفرنسا وألمانيا ، وعلاقته الغرامية الطويلة – مثل رواياته تماماً – مع سيدة متزوجة تدعى آلين بيرنستاين . كانت تعمل مهندسة للديكور فى أحد مسارح نيويورك ، واستمرت العلاقة برغم أنها كانت تكبره فى السن بتسعة عشر عاماً ، تروى روايته الأخيرة «لن تستطيع العودة إلى البيت مرة أخرى » عاصفة الغضب والحنق التى أثارها جيرانه الذين عرفوا وولف فى أثناء إقامته فى كارولينا وذلك عندما تعرفوا على شخصياتهم الحقيقية فى روايته الأولى «انظرى إلى البيت يا ملاكى» . هذا يبين لنا إلى أى مدى كان وولف يصور حياته وعلاقاته الشخصية تصويراً فوتوغرافياً . دفع وولف ثمن هذا الخطأ الفنى مرتين : المرة الأولى عندما فقدت رواياته الشكل الفنى المتناسق ، وظهرت بعض أجزائها كمجرد تسجيل لسيرته الذاتية ، والمرة الأخرى عندما انصبت على رأسه لعنات الشخصيات التى عرفها فى حياته ، وقام بتعريتها على حقيقتها فى رواياته . أثر هذا الجانب الشخصى على الناحية الفنية فى حياة وولف ، وخاصة بعد أن هجره الأصدقاء والمعارف لخوفهم من كشف الستار عن حياتهم الخاصة فى رواياته الأخرى ؛ لذلك كانت هناك مسحة طاغية من الأسى على روايته الأخرى ، ويبدا كما لو كان يعانى من قسوة الوحدة والعزلة ، شأنه فى ذلك شأن أى أديب رائد يجد نفسه محاطاً بالتقليديين من كل جانب .

هكذا تروى روايات وولف تاريخ حياته وصراعاته مع من حوله ، وربما كان الشىء الوحيد الذى لم تسرده هو أنه مات عام ١٩٣٨ مصاباً بسل المخ . ومن الطبيعى أن يستمد كل أديب مادته ومضمونه من حياته وخبراته والشخصيات التى يعرفها ؛ فهذا حقه لأنه لا يبدأ من فراغ ، لكن ليس من حقه أن يسجل هذه المادة الخام كما هى فى أعماله وإلا خرج من نطاق الإبداع الفنى إلى مجال السيرة الذاتية . هذا الخطأ وقع فيه وولف مراراً برغم أن موهبته فى السرد الخصب والدراسة الواعية للشخصيات كانت كامنة تحت أكوام الذكريات والخواطر مثل النار تحت الرماد ، لكنه لم يشأ لشعلة الخلق الفنى أن تتوهج وتعلو على ما عداها . وطبقاً لمعايير النقد الحديث فإن أهمية الحياة الشخصية تنتهى بمجرد إخضاعها للشكل الفنى المتناسق للعمل ، عندئذ تتحول إلى شىء موضوعى مختلف تماماً وبعيد عن ذاتية الأديب ، لكننا كنا نشعر بذاتية وولف فى الروايات الأربع التى كتبها ؛ لذلك انصب اهتمام النقاد على حياة وولف وتفاصيلها أكثر من اهتمامهم برواياته كأعمال فنية .

وعلى الرغم من أن وولف تأثر برمزية جيمس جويس التى تستمد مادتها من الأساطير اليونانية ، وبتلقائية السرد العفوى التى يحتمها تيار الشعور واللاشعور عند الشخصيات – فإنه لم يستفد بالإمكانات التشكيلية

والإيحاءات المتعددة التى يتيحها التوظيف الدرامى للرموز . أما تلقائية السرد العفوى عند جويس فليست عفوية بالقدر الذى ظنه وولف ؛ فإن كانت شخصياته تبدو لا واعية فى أحيان كثيرة فهذا لا يعنى أن الروائى لا واعى أيضاً . لكن وولف وقع فى الخلط بين لا وعى الشخصيات ولا وعى الروائى ، وكان يبدو غير واع فى سرده على حين كانت شخصياته تبدو فى منتهى حدة الوعى فى أحيان كثيرة . لعل هذا الخلط يرجع إلى تأثر وولف بالأستاذ جون ليفنجستون لويز الذى درس على يديه فى جامعة هارفارد نظريته النقدية التى تقول : إن الخلق الأدبى أساساً عملية لا واعية تماماً بحيث يخضع لكل شطحات الخيال التى تمتزج – دون أن يشعر الأديب – بثقافته وخبرته وقراءاته لكل تشكل فى النهاية صورة متكاملة الشكل والمعنى . وقد شرح لويز نظريته هذه فى كتابه «الطريق إلى إكساندو» الذى أصبح الدستور الفنى لوولف ، والذى أصاب رواياته بالتكرار والتعقيد والتضخم المرضى .

كان ت . س . إليوت قد هاجم كتاب لويز «الطريق إلى إكساندو» على أساس أنه يقدم منهجاً نقدياً لا يفيد كثيراً فى إلقاء الأضواء الموضوعية على الأعمال الأدبية ذاتها ؛ فهو يطبق نظام الرجوع إلى المصادر التى استمد منها الأديب مادته ، وكأن هذه المادة هى الهدف الأساس للخلق الأدبى ، وليست مجرد مادة خام مشوهة فى حاجة إلى الصياغة والصقل والتنقية والتشكيل . لقد أجهد لويز نفسه فى هذا الكتاب ، ليكتشف المصادر التى جعلت كولريدج يكتب فى النهاية قصيدتيه الشهيرتين : «قبلة خان» و «الملامح العجوز» . فتش لويز فى جميع الكتب التى اطلع عليها كولريدج باحثاً عن المصدر الذى استمد منه الصور والعبارات التى فى هاتين القصيدتين : أى أنه اهتم بشىء لا يدخل فى نطاق النقد الأدبى ! كانت كل مهمته هى استقصاء المصادر والمراحل التى مر بها الشاعر حتى كتب القصيدة . أما القصيدة نفسها فلا تدخل فى نطاق اهتمامه التحليلى .

هذا تقريباً ما فعله وولف فى رواياته : فقد اهتم أساساً بتسجيل المصادر التى استقى منها مادته الروائية والمراحل التى مر بها حتى كتب رواياته ، أما الشكل الفنى لها كقيمة ضرورية فى ذاتها فلم تدخل فى نطاق وعيه الفنى : كان كلما حاول الانفتاح على الرؤى الشاملة التى تحتوى الكون والأحياء أجبرته ذاته المتضخمة على العودة مرة أخرى إلى التسجيل الحرفى لذكرياتها وخواطرها وشطحاتها ؛ فعلى الرغم من الخيال الخصب الخلاق الذى احتوت عليه رواياته ، بالإضافة إلى (اللوحات) العريضة المتتابعة للحياة ، والرؤى الشاملة للطبيعة البشرية – فإن عدم نضج الشكل الفنى جعل هذه العناصر متناثرة وغير مترابطة ؛ فليس كافياً أن يتناول الروائى مفاهيم الكون والأرض والزمن والأسطورة والأخلاق والقيم بصورة مجردة ومنفصلة عن التفاصيل المادية الدقيقة التى يتناولها بالتجسيد ، لكن العبرة بمزج العام والخاص ، والمطلق والنسبى ، والدائم والمؤقت فى توليفة درامية لا تعرف الانفصام .

الإعداد المسرحى للرواية :

فى أواخر الخمسينيات أى بعد وفاة وولف بعشرين عاماً – قامت كاتبة السيناريو كيتى فرنجز بإعداد رواية وولف الأولى «انظرى إلى البيت يا ملاكى» لكى تقدم على أحد مسارح برودواى . ونجح الإعداد المسرحى

تجاريا وفنيا بحيث حاز كلا من جائزة جماعة نقاد الدراما وجائزة بوليتزر . كان من الطبيعى أن تحذف كيتى فرنجز لغة الرواية المطنبة وانفعالاتها الذاتية طبقاً لضرورات الإنتاج المسرحى . فلم تعد المسرحية ترجمة ذاتية غنائية تدور حول خواطر وولف وذكرياته ، بل أصبحت مسرحية تدور حول قضية أسرية حية تمثلت فى عمود فقرى واحد للأحداث يتطور بالمواقف من خلال التحرر المتدرج للشاب توم وولف من ربقة السيطرة العائلية القاهرة التى تنذر بتحطيم حياته نهائيا : هكذا منحت كيتى فرنجز رواية وولف الشكل الفنى المتناسق بعد أن افتقدته على يدى مؤلفها الأصلى . بدأت بملحمة جياشة ثائرة مسهبة ، ثم خرجت بمسرحية متناسقة البناء ونابضة بالحياة . لم تكن التضحية بالكم الهائل من التفاصيل الدقيقة والثانوية التى فى النص الروائى ذات ضرر على الإطلاق بالنسبة للنص المسرحى الذى تحول إلى دراما زاخرة بالإثارة والدلالات والمعانى عن طريق تكثيف الصراع الدائر بين الشخصيات .

كانت الأم إليزا فى « انظرى إلى البيت يا ملاكى » – امرأة قاسية متسلطة ، صعبة المراس ؛ وتعرف جيداً كيف تتحكم فى عائلتها ، وطالما اشتعلت المعارك مع زوجها الساخط المحنق ، وحاولت الهبوط بولدها البالغ من العمر سبعة عشر عاماً يوجين (الشاب توم وولف) إلى مستوى صبى يقوم بتوصيل الرسائل ، وينم مظهره عن منتهى الرثاثة والبؤس . على حين لم تكن شخصية زوجها (جنت) أقلّ منها حيوية وتأثيراً وأسرا ، برغم أنه كان أقل قوة منها حتى فى لحظة من لحظات انفجاراته الدورية التى ينفس فيها عن سخطه وحنقه غير المجدى على زوجته ، لقد أوشكت حياة ابنهما يوجين أن تتحطم بسبب الصراع المحتدم بين هذين الوالدين غير المتكافئين ، لكن الابن يدرك أن عليه وحده تقع مسئولية إنقاذ حياته من براثن هذه العائلة البائسة ، وعليه أن يتحرر من وطأة هذه البيئة الكابوسية ، ومن سكانها الشواذ .

تبدأ مرحلة التحرر والانطلاق فى حياة يوجين عندما يشجعه أخوه المحتضر بن ، لكى يلتحق بالكلية ، فالمعرفة هى أولى خطوات الحرية الحقيقية . ويدفعه فشله الأول فى الحب إلى مغادرة البيت والالتحاق بالجامعة . بذلك ينفصل يوجين عن عالم صباه الكئيب المريض ، ويمضى لكى يحقق مصيره معتمداً على فكره وإرادته وتجربته فى الحياة . كان هناك بعض التعقيد والغنائية الشعرية الملازمة ليوجين ، لكن بالقدر الذى لا يحطم بناء المسرحية ؛ إذ إنه كان من الممكن للإعداد المسرحى أن يفشل فشلاً ذريعاً لو أنه بُذلت أية محاولة لاستخدام تحليل الشخصيات المسرف والمطنب ، لقد كانت المعالجة البسيطة السلسة القريبة من المذهب الطبيعى فى معظم الأجزاء أفضل معالجة للمسرحية . كان الإعداد المسرحى الذى قامت به كيتى فرنجز خير مثال على تطبيق الصنعة على المادة الأدبية الشبيهة بالخام ؛ لذلك كان الإعداد المسرحى أكثر نجاحاً وتفوقاً من الرواية نفسها ؛ مما يدل على موهبة كيتى فرنجز ، وتمكنها من روح الدراما ، وأيضاً على التعاطف غير العادى الذى يكنه الجمهور الأمريكى لروايات وولف الذى قدم له قطاعات حية من حياته اليومية ، وإن كان على حساب الضرورات الفنية .

كان الإعداد المسرحى لرواية وولف يشكل تحديا حقيقيا لكيتى فرنجز ؛ إذ لا يكفى مجرد إعادة كتابة مادة الرواية وتصويرها للشخصيات ؛ فلابد من إعادة خلق هذه المادة ؛ لأن الاختلاف شاسع بين المضمون الذى

يكتب لكى يقرأ بصورة فردية خاصة وبين ذلك الذى يكتب لكى يعرض على الجمهور. يتضاعف هذا الاختلاف فى حالة توماس وولف بالذات ؛ فقد عثر على مادة خصبة وغنية للغاية ؛ لكنه لم يعرف الأداة الفنية المناسبة لتوصيلها إلى الجمهور. وعندما جاءت كيتى فرنجز بعده بعشرين عاما أثبتت عمليا أن الشكل الفنى شرط ضرورى لنجاح العمل الأدبى ؛ لأنه لا ينفصل أبداً عن المضمون الفكرى له.

١١٤ وولت ويتمان | 114 Walt Whitman

(١٨١٩ - ١٨٩٢)

يعد وولت ويتمان رائداً للشعر الأمريكى ، كما يعد مارك توين رائداً للرواية الأمريكية ، ويوجين أونيل رائداً للمسرح الأمريكى . كان وولت ويتمان أول شاعر أمريكى يحوز إعجاب الأمريكيين والأوربيين على حد سواء ؛ فقد تمكن من تحطيم القوالب الأوربية التى كان يصب فيها الشعر الأمريكى عنوة ؛ مما جعله مجرد تقليد باهت يخلو تماماً من عناصر الأصالة التى تنبع من تربة الوطن نفسه . كان يرى أن الشاعر هو ضمير أمته ؛ ومن ثم لا يمكنه النظر خارج حدودها لاستلهام الوحى ؛ من حقه أن يطلع ويتشرب كلَّ المعارف التى وصل إليها الفكر الإنسانى على اختلاف مشاربه ؛ لأنه بدونه لا يستطيع امتلاك الخلفية الثقافية ، والنظرة العميقة ، والشمول الفكرى . وهذه كلها ضرورات لازمة لصقل موهبته ومضاعفة أبعادها . أما حسه الشعرى فيجب أن يرتبط بوطنه وبشعبه أولاً ، وخصوصاً أن الطريق إلى العالمية الإنسانية لابد أن يمر بالإقليمية المحلية . كانت لتنقلات ويتمان داخل مختلف الولايات فائدة جمة تمثلت فى تشربه بروح الإنسان الأمريكى . لم يكن ويتمان شاعراً إقليميا ضيقاً ، بل اتخذ من وطنه نقطة انطلاق إلى الإنسانية الرحبة ؛ بذلك استطاع أن يغزو الشعر العالمى ، وتذوقه القراء خارج أمريكا بالدرجة التى ميزت هى نفسها إقبال الأمريكيين عليه .

ولد وولت ويتمان فى لونج أيلاند من أبوين ينتميان إلى أصول إنجليزية وهولندية . عاشت عائلته فى بروكلين بين عامى ١٨٢٣ و ١٨٣٣ حيث تلقى تعليمه الأولى ، لكنه لم يكمل تعليمه واشتغل صبيا فى مطبعة . وبعد اطلاعه المستمر الذى منحه خلفية ثقافية عريضة استطاع أن يعمل بالتدريس الذى تركه للعمل بالصحافة وتحرير المقالات فى مجلة «لونج أيلاند» . فى تلك الفترة كان يقرأ بنهم كل ما تصل إليه يداه : الإنجيل وشكسبير وأوسيان وسكوت وهوميروس ، وأيضاً شعراء الهند وألمانيا القدماء ، كذلك قرأ دانتى كله ، أثرت هذه القراءات على شعره ، وخاصة فى مرحلته المتأخرة ، وبدا هذا التأثير واضحاً سواء فى المضمون أو الإيقاع ، ثم

اشتغل بالسياسة وكان من الرواد الأول الذين أرسوا دعائم الديمقراطية الأمريكية . اتسع نشاطه الأدبى والسياسى لدرجة أنه بعد عام ١٨٤١ كان يراسل ويكتب فيها لا يقل عن عشر مجلات فى بروكلين ونيويورك ، لكن الأشعار التى نشرها فى تلك الفترة كانت هزيلة وتقليدية إلى حد كبير ، وأما عن القصص التى نشرها فى « المجلة الديمقراطية » (١٨٤١ – ١٨٤٥) فكانت ساذجة وحزينة ومسرفة فى العاطفة . جُمع هذا الإنتاج المبكر فى مجلدين بعد ذلك عام ١٩٢٩ بعنوان : «كتابات وولت ويتمان الشعرية والنثرية غير المجموعة» .

فى عام ١٨٤٦ أصبح رئيساً لتحرير مجلة « بروكلين إيجل » الناطقة بلسان الحزب الديمقراطى والتى هاجم فيها كل أنواع التعصب والفاشية والديكتاتورية مؤكداً أنه لا ازدهار لأمة إلا بترسيخ الديمقراطية فيها . وقد جمعت كتاباته فى هذه المجلة فى مجلدين بعنوان « تجميع القوى » عام ١٩٢٠ . استمر عمل ويتمان بالصحافة حين ذهب عام ١٨٤٨ إلى نيوأورليانز حيث رأس تحرير مجلة « كريسينت » لمدة ثلاثة أشهر . وفى طريق عودته إلى بروكلين مر بمدن سانت لويس وشيكاغو حيث أدرك بنفسه لأول مرة روح الاكتشاف أو روح الحدود كما اصطلح الأمريكيون على تسميتها ، وهى الروح التى أثرت فيما بعد على فلسفته الشعرية ؛ كما نجد فى قصائد : « الرواد : يالهم من رواد ! » و « أغنية الفأس العريض » .

استمر ويتمان فى نشاطه الصحفى الواسع بتحرير عدة مجلات فى وقت واحد منها على سبيل المثال « بروكلين تايمز » التى جمعت كتاباته فيها فى مجلد عام ١٩٣٢ بعنوان « إنى أجلس وأتأمل . » .

فى تلك الفترة التى كان ويتمان يبحث فيها عن نفسه – عاش حياة عريضة تعرف فيها على الحياة فى العواصم الكبرى مثل نيويورك . استمع إلى الأحاديث التى كانت تلقى فى المحافل الأدبية ، واختلط بسائقى العربات وملاحى المعديات ، وشاهد مسرحيات شكسبير والأوبرا الإيطالية ؛ مما كان له أعمق الأثر فيما بعد على الفكر والأسلوب الشعرى عنده . كانت نفسه موزعة بين الإيمان بالمساواة الديمقراطية التى يجب أن تعم الجميع وبين الاعتقاد فى قيمة ثورة الفرد ضد قيود المجتمع . وأخيراً آمن بأن الحرية الفردية لن تجد متنفساً لها إلا فى الحب على حين تتمثل الحرية الاجتماعية فى الديمقراطية . واضح أن الحب والديمقراطية وجهان لعملة واحدة هى المجتمع الإنسانى كما يجب أن يكون ، كان ويتمان يعتقد أن الحب ليس مفهوماً مطلقاً ومجرداً ؛ ذلك ؛ لأن الحب الجسدى فى مفهومه يؤدى دوراً حيوياً وخطيراً سواء فى حياة الفرد أو المجتمع . وقد برزت هذه الطاقات الحسية فى أشعاره بصورة واضحة لأنها كانت بالنسبة له الدوافع الأولية الكامنة وراء السلوك الإنسانى .

جيته وهيجل وكارليل :

بمرور الوقت كان إيمان ويتمان بقيمة الفرد يتزايد حتى أصبح فى نظره محور الكون كله . ساعد على ترسيخ هذا الاعتقاد اطلاعه على السيرة الذاتية للشاعر الألمانى جيته ، وهى السيرة التى تؤكد قدرة الإنسان على أن يستوعب الكون كله من خلال ذاته ؛ كما تأثر أيضاً بالفيلسوف الألمانى هيجل فى فلسفته التى تنهض على الوعى الكونى الذى يتكامل من خلال الصراع والتناقض وصولاً إلى هدفه النهائى المحدد ؛ كما قرأ ويتمان كتاب « الأبطال والبطولة » لتوماس كارليل ، وفيه اكتشف أن الفرد الناضج فكراً وسلوكاً يرتفع إلى مكانة أعلى من كل

القوانين التى وضعها البشر لتنظيم المجتمع .

هذا عن التأثيرات الأجنبية فى شعر ويتمان ، أما التأثير الأمريكى فقد فاقها جميعاً ، وتمثل فى فلسفة إيمرسون التى علمته أن الفرد ليس محور الكون فقط ، لكنه أيضاً العقل الواعى المدرك لمعناه ، وهو الكائن الوحيد الذى يستطيع الاتحاد مع كل مظاهر الطبيعة المادية والروحية : فهو يدرك كنه التغيرات التى تتفاعل فيها ؛ ومن ثم فإنه يكتشف تدريجاً الهدف الذى تريد بلوغه فى تطورها . كان إيمرسون بهذا رائداً للفلسفة الترانسدنتالية التى سادت الفكر الأمريكى فى بدايته ، وشكلت من ثم جزءاً حيويا من فكر ويتمان وفنه ، كانت الفلسفة الترانسدنتالية جزءاً من الحركة الرومانسية ، وثورة ضد العقلانية ، والمظهرية الاجتماعية ، والشك الذى هو نتاج العقل البشرى : لقد آمنت هذه الفلسفة بأن الطبيعة المادية شىء غير ناقص ، ويجب على الإنسان أن يهتم به لأنه جزء منها بحكم طبيعته المادية هو الآخر ، وأن الحواس الخمس منافذ صادقة للإدراك والوعى ، ولا تقل فى قيمتها عن العقل إطلاقاً .

أدت هذه الفلسفة الترانسدنتالية واتجاهاتها المادية إلى إيمان ويتمان بدور العلوم التجريبية فى حياتنا ، لكنه كشاعر لم يجد فيها إشباعاً لحيادها البارد وفكرها الجاف إذا ما قورنت بالعلوم الإنسانية والفنون والآداب التى تسعى لتحقيق ما هو أسمى من مجرد المادة الملموسة . لم يمض تأثر ويتمان بروح العلم دون أن يترك بصماته فى أشعاره ، فقد سمح لنفسه باستخدام الاصطلاحات العلمية فى بعض قصائده . يقول النقاد : إنه من الصعب حصر التأثيرات المتعددة التى فى شعر ويتمان نظرا لخلفيته الثقافية العريضة التى تمتد من جورج صاند حتى هنود أمريكا . ظهر هذا الخصب الفكرى لأول مرة فى أول طبعة لديوانه الشهير «أوراق العشب» الذى نشر فى مقدمة نقدية له عام ١٨٥٥ . وهو الديوان الذى أصبح مرتبطاً باسم ويتمان كلما ذكر ، لأنه أصبحت له مكانة مرموقة وراسخة فى مجال الشعر العالمى ؛ ظل ويتمان طيلة حياته ينقح فيه ويضيف إليه مقطوعات جديدة حتى وفاته .

وعلى الرغم من أن ويتمان تقبل فلسفات عدة قد تتعارض فيما بينها فكريا فإن الوحدة الفنية التى تتمتع بها قصائد ديوان «أوراق العشب» قد مزجت هذه الفلسفات فى كلٍّ عضوىٍّ لا يقبل الانفصام : فالإنسان فى نظر ويتمان قادر على تحقيق كل حرياته الممكنة داخل النطاق الذى يتيحه القانون الطبيعى الذى يحكم الكون : فمن الممكن أن يحقق حرية العقل والجسد من خلال التطبيق السليم للديمقراطية ، وأن يدرك حرية القلب فى ممارسة الحب الناضج بكل جوانبه ، وأن يمتع روحه بانطلاقة الحرية فى مجال العقيدة الدينية . فى مرحلة النضج الفنى تمكن ويتمان من السيطرة على كل دقائق علم العروض والأوزان والقوافى ، لكنه لم يشأ أن يجعل منها قيوداً تحد من انطلاقته الشعرية ؛ فقد كان يرى أن فلسفته من السلاسة والوضوح بحيث تقتضى أدوات فنية من نفس نوعيتها للتعبير عنها ؛ لذلك عبر عن مضمونه الفكرى فى أسلوب سلس واضح متجنباً الاستخدامات التقليدية للقافية والوزن والمحسنات البديعية .

تميزت قصائد ويتمان بالنمو العضوى الطبيعى الذى يحتم تفاعل أى جزء فى العمل الفنى – مهما كان ضئيلاً – مع شكله العام . وقد قارن ويتمان شعره بموجات البحر المتدفقة الكاسحة : أى أن التلقائية العفوية هى المنهج –

إذا كانت منهجاً على الإطلاق – الذى يحكم البناء فى كل قصائد ويتمان . ومع ذلك من السهل التعرف على بعض الملامح المحددة والواضحة عنده مثل التكرار الموسيقى للألفاظ نفسها ، والتوازى بين الجمل ، واللازمات البلاغية . استبدل ويتمان الجملة بدلاً من التفعيلة لكى تصبح وحدة للإيقاع ، ولكى يبتكر ما اصطلح النقاد على تسميته فيما بعد بالشعر الحر . كان هناك كثير من النقاد المتحمسين لكتابات ويتمان الأولى التى كانت تتميز بالسذاجة فى بعض الأحيان ، لكنهم استقبلوا ديوانه «أوراق العشب» بفتور بالغ وتجاهل واضح ؛ إذ يبدو أن خصبه الفكرى كان ثقيلاً على أذهانهم . لم يتحمس له سوى الفيلسوف الأمريكى إيمرسون الذى كتب خطاباً إلى ويتمان يتنبأ له فيه بأنه سيتبوأ مكانة رفيعة فى الشعر . لم يقتصر بمكانته على أمريكا ، بل انتقل أيضاً إلى أوربا ، لكنها كانت بين المثقفين فقط ، فلم تكن قد اكتسبت شعبيتها بعد ، كان من أكبر المتحمسين له فى إنجلترا سوينبيرن وسيموندس وروزيتى .

الحرب الأهلية الأمريكية :

لم يتأثر العالم الشعرى عند ويتمان بوقائع الحرب الأهلية الأمريكية إلا فى عام ١٨٦٢ عندما سافر إلى فرجينيا لزيارة أخيه جورج الذى جرح فى إحدى المعارك . عاد ويتمان إلى واشنطن لكى يتطوع بالعمل كممرض فى خدمة الجنود الشماليين أو الجنوبيين على حد سواء وذلك فى مستشفيات الجيش . وقد سجل ذكرياته عن هذه الفترة فى كتاب وصفى له بعنوان «مذكرات الحرب» ١٨٧٥ . كان من الطبيعى أن يتأثر شعره بهذه التجربة الإنسانية ، فكتب ديوان «دقات الطبل» ١٨٦٥ ، ثم أعاد طبعه فى العام التالى مضيفاً إلى قصائده التى يرثى فيها إبراهام لينكولن مثل «أزهار البنفسج على عتبة الازدهار» و «أيها القائد ! يا قائدى» .

فى ذلك الوقت كانت الوظيفة الرسمية لويتمان هى العمل فى سكرتارية المكتب الهندى بوزارة الداخلية الأمريكية ، لكن الوزير قام بطرده من وظيفته على أساس أن ديوانه «أوراق العشب» عمل غير أخلاقى ! لكن الكتاب والمثقفين لم يتحملوا هذه الإهانة التى لحقت بالشاعر الكبير ، فكتب وليام أوكونور كتاب «الشاعر الشيخ الصالح» ١٨٦٦ . فى العام التالى أصدر جون باروز كتابه «ملاحظات على وولت ويتمان : الشاعر والإنسان» . بالطبع لم يعبأ ويتمان بطرده من وظيفته ، بل استمر فى كتاباته ، فكتب فى عام ١٨٧١ دراسته التحليلية «آفاق ديمقراطية» ثم «الطريق إلى الهند» الذى جسّد فيه فلسفته التى تقول بأن تجديد الفكر الإنسانى والجنس البشرى لن يتم إلا من خلال الاتحاد بين حكمة الشرق الروحانى ومادية الغرب الطاغية .

فى عام ١٨٧٣ أصيب بنوبة شلل أثرت على كتاباته وغيرت من فكره إلى حد ما : لقد تحول أسلوبه الواقعى المباشر إلى صور التلميح والتجسيد الفنى المركب : تبدلت فلسفته التى تعتبر الكون مادة واحدة ، لكى تصبح مثالية روحانية يغلب عليها التصوف ، وتغيرت آراؤه السياسية من الفردية إلى القومية بل حتى إلى العالمية ، وهبطت درجة حماسه المطلقة للحرية الفردية إلى تأييد للنظام الذى يتحرك المجتمع داخل إطاره . وفى العشرين سنة الأخيرة من عمره استقر فى نيوجيرسى حيث تابع الطبعات الجديدة من ديوانه «أوراق العشب» وهى الطبعات التى احتوت على قصائد جديدة مثل «غصون نوفمبر» ١٨٨٨ ، و «وداعا يا خيالى» ١٨٩١ . ثم

مات فى العام التالى تاركاً ثروة شعرية مازالت قيمتها تزداد مع مرور الأيام .

تمثلت ريادة وولت ويتمان بين الشعراء الأمريكيين فى أنه خرج بالشعر من قمقم التقليد الذى ساد المجالات الأدبية إلى ميدان الحياة الواسعة بكل صراعاتها وتناقضاتها . كان يعتقد أن على الشاعر أن يحطم كل القيود ، وأن يهدم جميع الجدران التى تقف بين الإنسان وبين إدراكه الواعى للحياة والكون . وإن كان الشاعر فى حاجة إلى الكتب والمكتبات ؛ لكى يزيد ثقافته – فإن المرحلة التالية للتثقيف هى الانطلاق فى كل مكان وبين جميع البشر على اختلاف ألوانهم ومشاربهم حتى يحتوى الحياة بعد ذلك فى أشعاره . بهذا وحده يمكنه أن ينتج شعراً يصمد لاختبار الزمن . والشاعر الناضج هو الذى يأخذ الحياة على ما هى عليه : بمعنى أنه إذا انحاز فإلى الحياة والإنسان ، لذلك عندما أحب ويتمان الحياة أحبها بكل مظاهرها المادية والروحية على حد سواء . كان يسعى للإمساك بالوجود ككل ، فلم يهمل أو يحتقر الأشياء التى يعتبرها الآخرون تافهة وغير جديرة بالاعتبار . لم يفرق بين النظام الكونى بكل رهبته وجبروته وبين أصغر الجزئيات التى فيه ! أكد فى قصائده أنه هو نفسه عبارة عن جزء من هذه الأشياء البدائية التى يتكون منها الكون ، وهذا الاعتراف لا ينقص من قدر إنسانيته إذا لم يرتفع بها .

انعكس هذا المفهوم بدوره على قصائده ، فلم تعد هناك أفكار شعرية وأخرى غير ذلك ؛ فالعبرة بالمعالجة الشعرية ؛ وليست بنوعية المضمون ؛ لذلك من حق الشاعر أن يتحدث عن أى موضوع – مهما بدا تافها فى نظر الآخرين – طالما أنه قادر على إدخاله عالم الشعر بكل مقاييسه وأوزانه ! ينطبق هذا المفهوم على قصيدته الطويلة « أغنية نفسى » حيث تتجلى وحدة الكون فى كل صوره المتتابعة التى تميز كل قصائد « أوراق العشب » . يقول ويتمان فى هذه القصيدة :

« إنى أعتقد أن كل ورقة عشب لا تقل عن رحلات النجوم والأفلاك
نجد الكمال نفسه فى حبة الرمل وفى بيضة العصفور الصغير
على حين تحاكى الضفدعة أسمى أشياء الكون
وتخاطب أشجار الكروم أشجار الحور فى السماء
فى حين تسخر أصغر مفصلة فى ذراعى من كل آلات البشر
وتبدو البقرة عندما تحنى رأسها أروع من أى تمثال حجرى
والفأر معجزة زمانه تحار فيه الأذهان » .

تلك هى وحدة الطبيعة كما تتبدى فى أشعار ويتمان التى جعلته يختلف تماما ومعاصروه الذين انهمكوا فى تقليد القوالب الأوربية ، فى حين انهمك هو فى سبر غور الطبيعة التى وقع فى حبها عندما وجدها تجدد نفسها فى كل يوم دون كلل أو ملل ! لذلك جاء شعره مزيجا من العناصر اليومية المألوفة والإسقاطات الفلسفية التى تشمل الكون كله ، وجمع بين المباهج الحسية الملموسة والإحساسات الصوفية المجردة . تنوعت هذه الخصائص باختلاف مضمون القصيدة ، فنجدها قوية مجلجلة فى « معدية بروكلين العابرة » ثم حادة ذات إيقاعات رصينة مع بعض القوافى فى « أغنية الفأس العريض » ، ثم زاخرة بالأصوات الرنانة الصاخبة مثل « دقات

الطبل » ، وهامسة فى حزن دفين فى « ذكريات الرئيس لينكولن » ، وسريعة رشيقة فى « أغنية الطريق المفتوح » ، التى أسماها الشاعر الإنجليزى الكبير تنيسون « روعة الانطلاق المستمر » ، ثم تتحول النغمات والتنويعات إلى لهجة وقور تستمد إيقاعاتها من لغة الإنجيل كما فى قصيدة « خارجا من المهد المهتز أبدا » .

نظرته إلى تراث الماضى :

لم يكن ويتمان يحتقر أو يتغاضى عن تراث الماضى ، فقد كان من أوائل شعراء أمريكا الذين اكتشفوا الكنوز الفنية والثروات الفكرية التى يحتوى عليها ، لكن مع احترامه الفائق وتذوقه المتأنى لها رأى أنها تنتمى إلى الزمان والمكان اللذين أنتجت فيهما ؛ ومن ثم أصبحت مجرد إنتاج أجنبى بالنسبة له ! وإذا حاول أن يفرض عليها إعادة زراعتها واستنباتها فى تربته المحلية فإنه قد يقضى عليها بالموت ، أو يفسد التربة ! والنتيجة لن تكون فى مصلحته أو مصلحتها على الإطلاق ! هذا ماحدث للشعراء الذين بهرتهم أساطير وإنجازات بلاد الحضارة القديمة ، فأعمتهم عن الأساطير الحية التى فى بلادهم ، يؤكد ويتمان هذه الحقيقة الفنية فى قصيدة « أغنية للتفسير » على سبيل بث إيمان جديد فى شعراء الأجيال التالية فيقول :

« تعالى ربات الشعر . . أهجرى اليونان وأيونا
من فضلك اعبرى كل هذه الوهاد والعوائق
لقد مضى زمان طروادة وأخيل وإينياس وجولات أوديسياس
ولتعلقى لافتات « للإيجار » و« انتقلت من هنا » على صخور محافل الشعر الثلجية .
ستجدين عندنا عالما أفضل ، منعشا ، حيا ، رحبا لم يجربه أحد من قبل
إنه محتاج إليك كما تحتاجين إليه تماما ! »

وعلى الرغم من اعتزاز ويتمان بتربته المحلية – فإنه استطاع أن يجعل من مادتها موضوعا عالميا يمكن جميع البشر تذوقه : كانت عينه على الحياة الأمريكية على حين تتبعت عينه الأخرى الحياة فى كل مكان ؛ من أجل هذه المهمة ضرب بكل القوالب الشعرية القديمة عرض الحائط حتى لقب بأبى الشعر الحر . لم يكن يستمد شاعريته من الأوزان والقوافى التقليدية ، بل استمدها من الخصب الصوتى الذى توحى به إيقاعات الجمل بصرف النظر عن وحدة التفعيلة ؛ لذلك كانت الإيقاعات متشابكة ومتداخلة ومتعارضة ومتوازية ، كما نجد فى التكوين الموسيقى للسيمفونية ، كان يستوحى الإيقاع والوزن من نوعية المضمون الذى يعالجه .

من ناحية المضمون الفكرى اعتبره النقاد فيلسوفا بمعنى الكلمة ، إذ كان يملك النظرة الشاملة المتكاملة إلى الكون والأحياء ، وهى النظرة التى احتوت الإنسان والمجتمع والعلاقة بينهما بكل ما فيها من حب وديمقراطية وغموض وصراع ، بل إن شعره جمع بين المتناقضات المادية والروحية فى آن واحد ؛ مما منحه حيوية متدفقة تحاكى ديناميكية الحياة نفسها ، أما علماء النفس فقد وجدوا فى أشعار ويتمان دراسة خصبة لمكونات النفس البشرية ، وإن كانت دراستهم لم تضف جديدا إلى تذوقنا الفنى لأشعاره – فإنها كانت مثيرة وجديدة بالنسبة لعلم النفس ، وبينت إلى أى مدى كانت بصيرة ويتمان عميقة ونافذة إلى جوهر الإنسان فى وقت لم يكن يعرف

فيه أحد شيئا عن علم النفس . لم ينظر ويتمان إلى الحياة على أنها أبيض وأسود ، أو كمال ونقص ، أو صواب وخطأ ، أو خير وشر ، أو عظمة وتفاهة ، أو جمال وقبح ؛ بل كانت كلها مزيجا رائعا من كل هذه العناصر : يقول فى إحدى قصائده عن عاهرة : « إذا لم ترسل الشمس أشعتها إليك فلى الحق فى أن أمنع عطفى عنك ! » .

إن ويتمان يمجد كل ما فى الحياة مهما كان تافها أو ضئيلا فى نظر الآخرين ؛ فهذا الكون كله من خلق الله العظيم الذى لا يمكن أن يخلق إلا شيئا مستمدا من عظمته وجلاله ، وعظمة هذا الكون كامنة فى الحب الذى يشكل وحدته ، فكل الكائنات تسبح بالحمد والحب لخالقها ، ولولا هذا الحب والالتحام لما قامت لهذا الكون أية قائمة ! وإذا كان الصراع من الخصائص المميزة له فإن الحب هو الجانب الآخر للصراع ، بل إن الصراع نفسه يعد أكبر دليل على الحب ، لذلك كان التفاؤل السمة المميزة لأشعار ويتمان ، إنه يمنح القارئ الإيمان بنفسه وبالكون فى آن واحد . تكمن أصالة شعره فى أنه لم يصطنع هذا التفاؤل الذى نبع من إيمان عميق بقدرات الإنسان على جعل هذا العالم مكانا صالحا للحياة المطمئنة السعيدة ؛ لذلك بدت كل جزئيات الكون التقليدية فى نظرنا وكأننا نراها لأول مرة فى قصائده .

كان لإيمان ويتمان بوحدة الوجود نتيجة إيجابية بالنسبة للشكل الفنى لقصائده ، فلم يكن على وعى بمعايير النقد التى تحتم الوحدة العضوية للأعمال الفنية ، وخاصة أن هذه المعايير برزت فى أوائل القرن العشرين ، لكن قصائده اكتسبت وحدة موضوعية بفضل مضمونه الفكرى القائم على وحدة جميع العناصر المتناقضة فى هذا الكون . وبحكم الالتحام العضوى بين الشكل والمضمون ؛ فقد انتقلت من ثم وحدة المضمون الفكرى إلى مستوى وحدة الشكل الفنى ؛ من هنا كانت الخصائص المميزة لشعر ويتمان والتى يمكن التعرف عليها من أول وهلة . والفضل كله يرجع إلى رؤيته الواضحة النافذة إلى الحياة ، وإلى حسه الشعرى المرهف الذى استطاع أن يخلق عالما شعريا خاصا به من كل العناصر التى استخدمها بصرف النظر عن الآراء التقليدية السابقة فيما يختص بالشروط التى يجب أن تتوافر فى هذه العناصر حتى تصبح صالحة لولوج عالم الشعر .

115 Nathanael West   ١١٥ نثنائيل ويست

(١٩٠٤ - ١٩٤٠)

ناثان وينستاين أونثنائيل ويست من الروائيين الأمريكيين اليهود الذين تأثرت كتاباتهم بعقدة الجيتو اليهودية التى أجبرته على النظر إلى المجتمع الأمريكى بمنظار يهودى بحت ، فقد إعتبر نفسه روائياً يهودياً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ؛ لذلك فقدت رواياته القليلة التى أنتجها شمولية النظرة الإنسانية البعيدة عن التعصب العنصرى الأعمى ؛ ذاع صيته فى الثلاثينيات من هذا القرن لدرجة أن هوليوود أرادت أن تستغل هذا النجاح ، فجذبته إليها تحت إغراء المال ؛ لكى يؤلف لها قصصاً سينمائية . كانت رواياته تجمع بين السخرية اللاذعة للمجتمع المعاصر الذى فقد كل المقومات الروحية تحت وطأة الضغوط المادية المتزايدة ، وبين السيريالية التى ازدهرت فى ذلك الوقت فى أوربا ، ورفضت كل القوالب الواقعية التقليدية التى استحوذت على الأشكال الروائية لفترات طويلة .

ولد نثنائيل ويست فى مدينة نيويورك ، ودرس الفلسفة بجامعة براون فى رودأيلاند ، ثم ذهب لقضاء سنتين فى باريس على أساس تجربة الاتصال الشخصى المباشر بالحضارة الأوربية . عندما عاد إلى أمريكا كان قد اكتشف أن مستقبله قد تحدد كروائى له نظرة معينة يريد تجسيدها فى أعماله ، فنشر أول رواية له عام ١٩٣١ بعنوان «الحياة الحالمة لبالسوسنيل» ثم رواية «الآنسة لونلى هارتس» أو «الآنسة ذات القلب الوحيد» ١٩٣٣ ، ثم انتقل إلى هوليوود عام ١٩٣٥ ، لكى يكتب بعض القصص السينمائية ، لكنه لم يسترح لحياته هناك ، فكتب رواية «يوم الجرادة» ١٩٣٩ ينقد فيها الحياة فى هوليوود ، ويسخر من مجتمعها سخرية مريرة قاسية . انتهت حياته فجأة عندما مات فى حادث سيارة مع زوجته فى كاليفورنيا عام ١٩٤٠ . وعلى سبيل حفظ إنتاجه الأدبى قام آلان روس بنشر مجلد الأعمال الكاملة لويست عام ١٩٥٧ ، واحتوى على الروايات الأربع التى كتبها .

على الرغم من الكم القليل الذى أنتجه ، فإن الإنجازات فى ميدان الفن تقاس بالكيف أولا ؛ لذلك

تشكل روايات ويست جزءاً من تراث الأدب اليهودى الأمريكى . لم يكتب ويست الرواية على سبيل الصنعة أو الهواية فقط ، بل كانت له نظرة مغرضة إلى الرعب والخواء والتفاهة التى تحتوى عليها الحياة الإجتماعية البراقة . برز هذا الاتجاه فى رواية «الآنسة ذات القلب الوحيد» التى تدور حول كاتب صحفى يشرف على تحرير باب بريد القراء أوبريد القلوب فى جريدته ، وهذا الباب كئيب ومحزن بطبيعته؛ لأنه لا يحمل فى طياته سوى شكوى القراء وآمالهم وأحزانهم . تكون النتيجة أن يتشرب المحرر هذه الروح الحزينة الكئيبة اليائسة ، وتتحول مئات الخطابات التى ترد إليه يوميا إلى صفحات تزيد فى قتامتها على صفحة الوفيات . يقع المحرر فريسة لهذا اليأس الكئيب ، ويصبح ضمن البؤساء الذين يرسلون إليه خطاباتهم ، لكنه أكثر منهم بؤساً ويأساً ؛ لأنه لا يجد من يبثه شكواه . كأن ويست يريد أن يقول : إن إنسان المجتمع المعاصر ليس سوى هذا المحرر اليائس الكئيب على حين تحول العالم كله إلى باب بريد القراء حيث لا يوجد سوى الشكوى والأنين والتوجع .

اما رواية «يوم الجرادة» فتتميز بالنغمة الحزينة نفسها : فيها يرى ويست المجتمع المعاصر من خلال مدينة هوليوود ذات الأضواء البراقة الخادعة الكاذبة ! كانت المعالجة الروائية سيريالية بحيث توالت المواقف بصورة غير محددة أو واقعية ، وظل الأسلوب السيريالى مسيطراً إلى أن تصل الأحداث إلى قمتها فى المظاهرة التى اجتاحت الليلة الأولى لعرض أحد الأفلام . تبدو هوليوود على عكس ما يتخيلها الناس تماماً ، فلم تكن جنة القرن العشرين ، وأرض الأحلام الهانئة ، بل تحولت فى رواية ويست إلى كابوس دائم يتجسد فى الفنادق الرخيصة القذرة ، وصراع الديكة والمواخير والإضرابات الغوغائية والأوهام الضائعة والضجر والفشل والإحباط . فى هذه المدينة تحول الحب إلى شبق ودعارة ونهم جنسى ، واندثرت البراءة تحت حطام الأحلام الكاذبة . أصبح كل شىء خداعاً فى خداع حيث لا تعثر على الحقيقة فى أية زاوية من زواياها ، حتى ملابس الناس لا تمت للواقع بصلة ، بل تشبه الملابس التى يرتديها الأشباح فى الأساطير والكوابيس ! تصل مأساة هوليود قمتها فى شخصيات فاى جرينر الممثلة التى فشلت فى الوصول إلى صفوف النجوم ، وهومر سمبسون الموظف الإدارى الساذج الذى بلغ منتصف العمر دون أن يفهم حقيقة ما يجرى حوله ، وعلى الرغم من تفاهة عمله فإنه يصاب بمرض عصبى ينتابه من حين لآخر ، أما تود هاكيت الفنان التشكيلى فإنه على عكس كل أبطال ويست : يصر على التزام دوره كمراقب أو مشاهد فقط ، ولا يسمح لنفسه بالاندماج فى العالم المحيط به ، حتى لا يفقد قدرته النقدية على النظرة الموضوعية . فى نهاية الرواية عندما يهرب تود من المظاهرة – يجسد كل معانى المأساة فى (لوحته) «حرق لوس أنجيلوس» التى تحمل فى طياتها رأى ويست فى المجتمع الأمريكى ؛ فهو مجتمع لا يمكن أن يعالج إلا بالسخرية المريرة التى تعرى الفساد والتحلل والضياع .

فى روايته الأولى «الحياة الحالمة لبالسوسنيل» نكتشف أن الهجوم الذى بدأه ويست على المجتمع الأمريكى لم يكن هجوماً فنيا موضوعيا ، بل قصد إلى مهاجمته من حيث إنه مجتمع يعتنق معظم أفراده المسيحية ، ويريد أن يشير من طرف خفى إلى أن المسيحية هى سبب كل الأوجاع التى يعانى منها المجتمع الأمريكى . وإن كانت هذه النغمة خافتة إلى حد ما فى هذه الرواية فإنها ارتفعت وغطت على ما عداها من نغمات فى الرواية التالية «الآنسة ذات القلب الوحيد» . فى رواية «الحياة الحالمة لبالسو سنيل» يحاول ويست أن يخفى نظرته اليهودية العنصرية

الضيقة باستخدام أساليب الخيال السيريالى التى كانت تمثل أدب الطليعة فى ذلك الوقت : يبدو سنيل شخصية إنطوائية تماماً ، وتتحول الرواية إلى مذكرات يومية لتفكيره المشوش الذى لا يخرج عن النطاق الذى سجن فيه عقله . أما الحلقات المتعاقبة من السرد الروائى فليست سوى سلسلة من الإسقاطات النفسية ، والمواقف الساخرة المثيرة للضحك ؛ حتى حياته الجنسية أصبحت خالية من أى مشاعر صادقة أو حقيقية .

لم يفت النقاد حقيقة هدف ويست من السخرية من سنيل ؛ فقد كان يسخر من المجتمع فى شخصه ؛ ولذلك هاجموا الرواية على أساس افتقار النقد والسخرية إلى النظرة الموضوعية ؛ لكن إتقان ويست للصنعة الروائية مكنه من تقديم اتجاهاته العنصرية إلى الجمهور دون حساسيات تذكر ، وخاصة أنه اعتمد على المواقف الكوميدية التى ينفتح لها قلب القراء بسرعة . هذا بالإضافة إلى تصويره الكاريكاتيرى لمظاهر الإغراب والشذوذ والضياع التى تتمثل فى الأنماط التى يقدمها مثل الأعرج والأحدب لتجسيد الأمراض التى تدب فى أوصال المجتمع . من خلال هذه المواقف يعلن حربه الشعواء على المسيحية وكل ما ترمز إليه . بذلك يفضح نفسه فى النصف الأخير من روايته عندما يتحول هجومه من المجتمع إلى المسيحية ؛ مما يدل على أن ذلك الهجوم كان الهدف الرئيس من كتابته للرواية .

يبلغ الهجوم العنصرى المسموم على المسيحية ذروته فى رواية « الآنسة ذات القلب الوحيد » التى يعتبرها النقاد تحفة ويست ؛ ففيها يؤكد أن المسيحية قد عجزت عن جلب السعادة إلى قلب المجتمع الذى تعتصره الوحدة والكآبة واليأس والألم : فمحرر باب بريد القلوب محلل نفسانى من الدرجة الثالثة ، كان يشتغل بالكهنوت قبل ذلك ، لكنه أراد أن يقوم بعمل أكثر إثارة ، فاشتغل بالصحافة التى اكتشف تدريجياً أنها مملة هى الأخرى عندما فقد اهتمامه بما تحتويه الخطابات الواردة إلى الباب الذى يحرره . ولأول مرة فى حياته يجد نفسه مضطرا إلى فحص القيم التى قامت عليها حياته أساساً . عندئذ يدرك أنه لا يختلف كثيراً والقراء البؤساء الذين يقدم لهم نصائحه ، ويترسب فى وعيه أنه ضحية مثلهم تماماً . هنا يتحول ويست إلى يهودى متعصب عندما يربط بين شخصية بطله وشخصية المسيح على أساس مشاركتهما فى عذاب الآخرين .

يقول ويست بمنتهى الصراحة المباشرة : إن بطله يدعى العذاب والمعاناة من أجل الآخرين ؛ لكى يخفى فشله ، وخاصة أنه فشل فى أن يجد عزاء له فى الدين . لا يتوقف الهجوم على الدين عند هذا الحد ، بل يصور ويست رئيس تحرير الجريدة على أنه رجل مادى ملحد يسخر دائماً من تطلعات البطل إلى الإيمان واليقين .

قد يتساءل القارئ عن العلاقة بين البطل وبين عنوان الرواية « الآنسة ذات القلب الوحيد » أو « الآنسة لونلى هارتس » ؟ كان هذا هو الاسم المستعار الذى يوقع به البطل باب بريد القلوب ، وتنتهى به الحال إلى خاتمة مأسوية عندما يقتله زوج عاجز جنسيا يواجه زوجته المصابة بالسعار الجنسى ؛ لم تعجبه نصيحته التى نشرها ، فقام بقتله على سبيل الانتقام من عجزه هو شخصياً . اصطلح النقاد على أن هدف ويست الملتوى الخبيث من النهاية التى وضعها لبطله التلميح إلى موت المسيح كفارة عن خطايا البشر : فموت البطل فى نهاية الرواية معناه إنتصار مبدأ المادية الملحدة الذى يؤمن به رئيس التحرير ، وإنتهاء كل أمل للإنسان فى التطلع إلى الإيمان واليقين . لم تكن المسألة مجرد ماسوشية رئيس التحرير وسادية البطل ، بل كانت إنتصار الشك على اليقين ،

والكفر على العقيدة ، والإلحاد على الإيمان ، والشر على الخير ، والأرض على السماء . هذه الأوضاع المقلوبة التى أكدها ويست فى نهاية روايته لا تعنى سوى بذره لبذور الشك فى أن العقيدة المسيحية قادرة على الوصول بالإنسان إلى بر الخلاص . وكأن الهدف كله من كتابة مثل هذه الرواية هو التهجم العنصرى الخبيث المسموم على المسيحية فى محاولة فنية لهدمها .

فى رواية «المليون البارد» ١٩٣٤ يتهجم ويست على النظام السياسى الذى تحكم به الولايات المتحدة ، ويؤكد بأسلوب كوميدى ساخر أن الانتهازية هى المبدأ السياسى الوحيد الذى تعتنقه أمريكا . وما أسطورة المواطن الفقير العصامى الذى يصل إلى منصب رئيس الجمهورية سوى الوهم الكاذب الذى يحلو للجميع أن يخدعوا به أنفسهم ، فبطل الرواية ليمويل بيتكن شاب ساذج إلى درجة البله ، يشرع فى بناء مستقبله وإيجاد الثروة اللازمة لذلك ، لكنه لا يتلقى من المجتمع سوى الخداع والسرقة والهزيمة والسجن ثم القتل . هذه هى النهاية التى كانت فى إنتظار الطموح الساذج الذى يظن أن كل شىء فى متناول اليد طالما أن الإرادة الذاتية موجودة . يسخر ويست من بطله بيتكن حتى بعد موته عندما يعلن شاجبوك ويبل – أحد الرؤساء السابقين للولايات المتحدة – فى خطاب الوداع عند انتهاء رياسته أن بيتكن أصبح بطلاً رمزيا على مستوى الحزب . وكان ويست قد كتب روايته بأسلوب يسخر به من المسلسلات التى تنشرها المجلات والتى تدور حول الثروات الخيالية التى يحققها المعدمون بكدهم وكفاحهم .

لكن كيف لكاتب يهودى عنصرى مثل ويست أن يحرز هذه المكانة المرموقة فى الرواية الأمريكية . الإجابة على هذا السؤال تكمن فى أن المجتمع الأمريكى يحترم الكفاية فى كل صورها حتى لو كان مضمونها فاسداً ! قد يختلف القراء وويست فى مضمونه الفاسد المسموم ، لكنهم سيفسحون الطريق لمهارته الحرفية فى كتابة الرواية ، ولقدرته الشعرية على الإيحاء بالجو المطلوب ، ولاستخدامه البارع لحيل الكوميديا الساخرة ، ولاقتصاده فى استخدام الألفاظ ، ولتركيزه فى وصف المواقف ذات الدلالات والأبعاد المتعددة ، ولشجاعته فى كتابة روايات تعارض النغمة الرومانسية التى اشتهر بها معاصره العظيم الروائى سكوت فيتزجيرالد .

ويبدو أن المجتمع الأمريكى يرحب بكل كاتب يحاول أن يصدمه . استغل ويست هذا الترحيب فى بث مضمونه الفاسد والمسموم ، وكأنه رسول بعث إليه يبشر بدين جديد . لكن يجب أن نعلم أن من الضرورات الجمالية التى تتوافر فى العمل الفنى الناضج أن الشكل المتناسق الجميل لابد أن ينبع من مضمون إنسانى رحب لا يرتبط بأى اتجاهات عنصرية ضيقة بحكم التحام الشكل بالمضمون . أما العمل الفنى المتقن الذى يبث مضموناً فاسداً فمثله مثل الجريمة الكاملة التى تدل على قمة الذكاء والتخطيط والمهارة ، على حين تهدف أساساً إلى القضاء على القيم الإنسانية الخالدة التى اقتات عليها الفن الإنسانى العظيم منذ فجر الحضارة البشرية .

116 Richard Wilbur

١١٦ ريتشارد ويلبر

(١٩٢١ - ....)

ريتشارد ويلبر شاعر أمريكى معاصر ، يتميز شعره بالشكل المتناسق الذى يهتم اهتماماً غير عادى بالمعانى وظلالها ، وبالألفاظ ودلالاتها ، وبالصور وإيحاءاتها . هذا بالإضافة إلى الحرص على الإيقاع المنتظم الذى يصل فى بعض الأحيان إلى خطة عامة للقصيدة كلها قد تستغل القافية المنظومة أيضاً على سبيل استكمال الهيكل الإيقاعى . يتردد استخدام ويلبر لهذه الأدوات الشعرية بين التوظيف التقليدى لها وبين إبتكار أنماط جديدة خاصة بالقصيدة ؛ لكى تفى بأهدافها الفنية والفكرية . لم يكن من الشعراء الذين يميلون إلى استعراض عضلاتهم وإبراز مهاراتهم فى استخدام الأشكال الكلاسيكية للقصيدة ، بل كان يعتقد أنه ليس للقصيدة شكل مسبق ؛ لأنها تتشكل تشكيلاً جديداً تماماً مع عملية الخلق الفنى ؛ لذلك فإنها تختلف هى وأية قصيدة سبقتها . هذا المعيار ينطبق أيضاً على الوزن والإيقاع والقافية ؛ فهذه كلها أدوات فنية طوع قلم الشاعر وفى خدمة مضمونه وشكله ، أما أن تفرض فرضاً مسبقاً ومتعسفاً عليه فهذا يعنى أنها أصبحت من القوالب الصماء والقيود الصارمة التى قد تقتل انطلاقة الشاعر .

تخرج ريتشارد ويلبر فى كلية أمهرست عام ١٩٤٢ . خدم فى إحدى كتائب المشاة الأمريكية فى إيطاليا وفرنسا فى الحرب العالمية الثانية حين بدأ يقرض الشعر . بعد انتهاء الحرب التحق بقسم الدراسات العليا بجامعة هارفارد ، وحصل على درجة الماجستير فى الآداب عام ١٩٤٧ . اشتغل بها مدرساً حتى عام ١٩٥٠ حين أصبح أستاذاً مساعداً للأدب الإنجليزى حتى عام ١٩٥٤ . بعد ذلك شغل كرسى اللغة الإنجليزية فى كلية ويلسيلى حتى عام ١٩٥٧ الذى عين فيه أستاذاً للأدب الإنجليزى فى جامعة ويسليان ؛ لا يختلف ويلبر فى هذا ومعظم الشعراء الأمريكيين المعاصرين الذين اشتغلوا بتدريس الشعر أو الأدب أو اللغة الإنجليزية بالإضافة إلى ممارستهم لكتابة الشعر . كان الإنتاج الشعرى لويلبر مواكباً لدراسته الأكاديمية ، فأصدر أول ديوان له عام ١٩٤٧ بعنوان

«التغيرات الجميلة» ثم «الاحتفال الرسمى» ١٩٥٠ و«أشياء هذا العالم» ١٩٥٦ ثم ديوان «الأعمال الكاملة ٤٣ – ١٩٥٦» ، كما أصدر ديوان «نصيحة إلى نبى» ١٩٦١ .

أحرز شعر ويلبر تقديراً على مستويات متعددة فحصل عام ١٩٥٧ على جائزة بوليتزر وجائزة الكتاب القومى لديوانه «أشياء هذا العالم» ، لكن نشاطه لم يقتصر على كتابة الشعر ، بل أشرف على تحرير وإصدار كتاب «التاريخ الطبيعى للعصور الوسطى» ١٩٥٥ ، ثم أصدر طبعة كاملة لقصائد إدجار آلان بو عام ١٩٥٩ ؛ كما ترجم مسرحية «عدو البشر» لموليير عام ١٩٥٨ ، واتفق معظم النقاد والدارسين على أنها أفضل ترجمة لموليير إلى الإنجليزية . شارك ويلبر أيضاً ليليان هيلمان فى تحويل رواية فولتير «كانديد» إلى أوبرا موسيقية فكاهية لاقت نجاحاً كبيراً على مسارح برودواى بنيويورك ، وكان ويلبر قد كتب أغانى الأوبرا التى وضع ألحانها ليونارد بيرنستاين .

توضح القصائد المبكرة لويلبر تأثره الشديد بأشعار ماريان مور ووالاس ستيفنز ، لكن هذه التأثيرات اختفت إلى حد كبير فى ديوانه الثانى «الاحتفال الرسمى» ، ولم يتبق منها سوى بعض النتائج الإيجابية مثل : الرشاقة والتنسيق والعناية الشديدة باختيار الكلمات . تميز أسلوبه الشعرى الخاص بالإشارات المتعددة إلى الثقافات والحضارات الكلاسيكية ؛ مما يستلزم من القارئ خلفية ثقافية عريضة حتى يتذوق شعره على الوجه الأكمل ؛ كما اشتهر ويلبر بمهارته فى اللعب على أصول الكلمات وعلى إختلاف معانيها من عصر لآخر ، كذلك استخدم الصفات استخداماً دقيقاً بعيداً عن الزخرفة اللفظية ، ولم يعترض على التلاعب بدلالات الألفاظ ؛ لأنها مجرد مادة خام فى يد الشاعر يصوغها كما يشاء . والصنعة تشكل جزءاً حيوياً من البناء الفنى التلقائى للقصيدة .

أما من جهة المضمون الفكرى فقد آمن ويلبر أن الخيال ليس كل شىء فى القصيدة ، بل هناك قدرة العقل على الصياغة والتنسيق والتنظيم . والشاعر الناضج لا يعترف بما يسميه الرومانسيون بشطحات الخيال اللا نهائية ، لأن وعيه الفنى الحاد يقف بالمرصاد لهذه المحاولات التى تفسد شكل القصيدة وتضيع معالمها . فى النموذج التالى يتضح لنا حرص ويلبر على تطبيق اتجاهاته الجمالية والنقدية على قصائده عندما يقول :

« يا لهذا الخيال المشوش ! إنه ينسى فى الخريف
ما حفَره الصيفُ من ذكريات على صفحته
إنه أسير الظروف المتوهجة حوله
لا يرى سوى الأيام فى هذيان ذهبى
يرى الصيف وكأنه مات بلا عودة
فالخريف هو الدنيا والحياة والأحياء .
لكن الصيف يعود فى الفروع الخضراء
يشع فى عيون البشر بهاء ورواء
وتستحم الروح فى بحيرات الدفء العاقل » .

فى قصيدة أخرى يصور الشاعر أثر ابتسامة لفتاة جذابة على روحه ، فهذا الأثر لا يمت للهلوسة الرومانسية بصلة ، لكنه يرتبط بمظاهر الحياة العادية ، وبذلك تتحول الابتسامة إلى جزء عضوى من نسيج القصيدة من خلال التحامها بالرموز والتشبيهات المتتابعة ؛ فالابتسامة توقف فى داخل الشاعر كل أسباب الضوضاء والتشويش ؛ كما تتوقف حركة المرور فجأة فى شارع ملىء بالضجيج والصخب . فالأشياء هى الأشياء نفسها ، لكنها سكنت استعدادا للحركة مع الإشارة الجديدة ، يقول ويلبر :

« صمتت الأبواق وتلاشى العادم
ومن فوق ظهور العربات الساكنة
لمحتُ النهر يتدفق على الجانبين
لكن هديره امتزج بأصوات المحركات
استعدادا للانطلاق من جديد » .

كانت ابتسامة الفتاة مثل لحظة الصمت التى سادت مع توقف حركة المرور ، كلها هدوء وسكينة وطمأنينة ، لكنها كانت مجرد لحظة لابد لها من نهاية ؛ لذلك سرعان ما امتزج هدير النهر وضجيج المحركات ، لكى تستأنف الحياة سيرها الأبدى ؛ فالحياة لا تتوقف من أجل ابتسامة جذابة ، كما يتخيل الرومانسيون .

من الواضح أن ويلبر يستخدم لغة الحياة اليومية فى شعره ، فهو لا يعتقد أن هناك لغة شعرية ولغة غير ذلك ؛ وإنما اللغة – أية لغة – تتحول إلى شعر من خلال استخدام الشاعر لها . هذا يفسر لنا السبب فى أن لغة ويلبر فى قصائده تتردد بين الكلاسيكية ذات الجرس الرصين والإيقاع المهيب وبين الدارجة أو العامية التى يتكلمها الناس فى حوارهم اليومى . يتوقف اختيار الشاعر لنوعية لغته على المضمون والشكل فى وقت واحد ، ويؤكد ويلبر أنه كلما اختلفت لغة الشاعر من قصيدة إلى أخرى اختلافا بينا فمعنى ذلك أنه متمكن من فنه ، ومسيطر على أدواته التى يخضعها ويغيرها على حسب مقتضى الحال . طبق ويلبر هذا المبدأ على ترجمته لقصيدة بودلير « دعوة إلى رحلة » التى تقمص فيها أسلوب ميلتون بكل جلاله ووقاره وإيقاعه الوئيد ، وذلك من خلال اللمحات العابرة التى قد لا يلحظها القارئ العادى ، لكنها توحى إليه دون شك بالإحساس الذى يريد الشاعر أن ينقله إليه .

أثبت ويلبر قدرته الفائقة فى الترجمة عندما نقل « عدو البشر » لموليير إلى الإنجليزية . ساعده تمكنه من اللغة فى نقل كل المعانى والمواقف التى أراد موليير أن يقدمها وذلك فى لغة سلسة واضحة محددة تعتمد أساسا على لغة الحياة اليومية ؛ فلا خير فى ترجمة لا تقدر على نقل كل ما يمكن نقله من اللغة الأصلية فى أقل قدر ممكن من الألفاظ . هذا الاقتصاد اللفظى كان من أهم المبادئ التى لم يحد عنها ويلبر : فقصائده إما قصيرة أو متوسطة الطول ، لكنها تقول وتوحى بأشياء كثيرة خارج حدودها الشكلية أما تمييع الشحنة الدرامية فى القصيدة من خلال الألفاظ والمترادفات والتراكيب التقريرية المباشرة – فمن شأنه أن يحيل القصيدة إلى مقالة .

يبدو أن إصرار ويلبر على تنويع أدواته اللغوية من قصيدة إلى أخرى قد أدى بدوره إلى تنويع أفكاره وخواطره ومشاعره : فمن النادر أن نجد الفكرة نفسها تتردد فى قصيدتين فى وقت واحد : قد يجسد مفهومه

للحب مثلا فى إحدى قصائده ، ويعتقد القارئ أنه وضع يده على مفهوم الشاعر للحب بصفة عامة ، لكنه يُفاجأ عندما يقرأ قصيدة جديدة بمفهوم مختلف تماما للحب . هذا لا يعنى أن الشاعر يناقض نفسه ، بل على النقيض من ذلك لأنه يسلس قياده للصدق الفنى داخله ؛ ومن ثم فإنه يترك الموقف الراهن فى القصيدة يشكل المفهوم الخاص بها للمضمون . وإذا لم يتبع الشاعر هذا المبدأ فإن قصائده ستتحول إلى نسخ باهتة ومكررة للأفكار نفسها . فى حين أن فى الحياة من الخصب والعمق والتنوع ما يكفل للشاعر منبعا متجددا باستمرار .

يتضح هذا فى أطول قصائد ويلبر التى تتخذ من شخصية المثال الإيطالى جياكوميتى مضمونا وعنوانا لها : فى هذه القصيدة يعالج ويلبر مضمونا فلسفيا فى منتهى العمق والخصب ، ويتمثل فى الصراع بين الإنسان والأشياء المحيطة به ، أو فى الصراع بين الروح والمادة : تبدأ القصيدة بمطلع غير تقليدى يحاول به الشاعر أن يصدمنا ؛ لكى يفتح أذهاننا للمضمون الجليل الذى سيعالجه ، فيقول : « حتى الصخر يهزأ بالإنسان » ثم يتدرج الصراع إلى أن نرى جياكوميتى فى غرفته المظلمة مثل كهف البحر وهو يبنى الإنسان من الحجر الأصم . فى هذه القصيدة يقول لنا ويلبر : من الإنسان ؟ وما الفن فى ضربات ولقطات سريعة دون أن يدخل فى متاهات الفلسفة والسفسطة ؟

والدليل على التنوع الفنى الذى يجعل قصائد ويلبر مختلفة اختلاف بصمات الأصابع - يكمن فى قصيدة « صوت صادر من تحت المائدة » التى تختلف تماما وقصيدة « جياكوميتى » : فى هذه القصيدة يقدم ويلبر مضمونا فكاهيا ومضحكا لا يمت إلى وقار جياكوميتى بصلة ، فنشاهد سكيرا يقول :

« أنا واحد من الشهداء كما ترون !
نصب تذكارى للصبر فى وضع أفقى
أستعرض سيقان الساقيات
فى حين رأسى مُلْقى بلا حول ولا قوة
فوق هذه الأرض المبتلة الرطبة
حسنا ! لقد سقطت مرة أخرى
لكننى لم أطرد خارجا بعد !
يأيها الضياع العذب الجميل
سأعود إليك لأنهل منك المزيد »

لا يعنى التنوع فى المضامين والأشكال التى قدمها ويلبر فى قصائده – أنه لا يمتلك أسلوبا مميزا له ، فمن السهل التعرف على أسلوبه من جمله المحددة والمشحونة بأكبر قدر ممكن من الدلالات والإيماءات ، ومن صوره الشعرية المتبلورة التى ترتبط عضويا بالإيقاع الداخلى للأبيات ، ومن ألفاظه التى يختارها بدقة واعية ؛ فالأسلوب المميز للكاتب لا يعنى التكرار سواء فى اللغة أو الأفكار ، لكنه يعنى ذلك الطعم المميز الذى يتذوقه القارئ فى أعماله دون أن يلمس مواضعه بطريقة مباشرة ، وقد كان ويلبر أستاذا متمكنا فى هذا المضمار .

١١٧ إدموند ويلسون — 117 Edmund Wilson

(١٨٩٥ - ....)

إدموند ويلسون من الأدباء والنقاد الأمريكيين ذوى الأنشطة المتعددة التى تغطى مجالات الرواية والمسرحية والنقد والصحافة والسياسة والآثار والشعر وأدب الرحلات والاجتماع ، ونظرا لانتشاره هذا الانتشار الواسع ، وعدم تخصصه وتعمقه فى مجال أواثنين من هذه المجالات – فقد اشتهر بصفة عامة ، ولم يتفوق فى إحداها بصفة خاصة ، لكن هذا لايقلل من قيمة إنجازاته باعتباره أحد قادة الفكر والأدب فى الولايات المتحدة . وربما كان عدم تفوقه فى النقد أنه اعتبر الأدب ضمن الأنشطة الاجتماعية والنفسية والسياسية ، وأن هدفه أخلاقى أساسا ، وذلك على الرغم من معاصرة إدموند ويلسون لمدرسة النقد الحديث التى تزعمها جون كرو رانسم ، وت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، وكليانث بروكس ، وآلن تيت وغيرهم من النقاد الذين نادوا بالمنهج التحليلى الذى يعد الشرط الأساسى للنقد الموضوعى الذى ينظر إلى العمل الأدبى كقيمة جمالية فى ذاته ، وليس لأهدافه السياسية أوالاجتماعية أوالأخلاقية . ونظرا للإقناع الضخم الذى مارسته هذه المدرسة النقدية الحديثة على قطاعات المثقفين فى أمريكا وأوربا – كان من الطبيعى أن تتوارى آراء إدموند ويلسون فى الظل ، وخاصة أن اتجاهاته النقدية تنتمى إلى المدرسة التقليدية التى سبقت المدرسة الجديدة .

ولد إدموند ويلسون فى مدينة ريدبانك بولاية نيوجيرسى . فتلقى تعليمه فى جامعتى بنسيلفانيا وبرنستون ، بدأ حياته العملية محررا فى مجلة « ناسو الأدبية » . التى كانت تصدر فى برنستون وذلك بالتعاون مع جون بيل بيشوب الذى عمل ويلسون مساعدا له ثم خلفه بعد ذلك . فى عام ١٩٢٢ اشترك الاثنان فى إصدار كتاب يجمع بين الأبحاث النثرية والمقطوعات الشعرية بعنوان « إكليل الزهور » ، وبعد تخرجه فى الجامعة أصبح مراسلا لجريدة « صن » التى صدرت فى نيويورك ، فى أثناء الحرب العالمية الأولى اشتغل فى إحدى المستشفيات الفرنسية ثم فى قوات المخابرات الأمريكية . وعندما عاد إلى نيويورك اشتغل رئيسا لتحرير مجلة « فانيتى فير » أو « سوق الغرور »

منذ عام ١٩٢٦ اشتهر كأحسن الصحفيين والكتاب الذين يقومون بعرض الكتب الجديدة بالصحف والمجلات ، وذلك عندما بدأ هذه المهمة فى مجلة « نيوريبابليك » . ثم استقال منها للتفرغ للكتابة والتأليف ، لكنه عاد إلى عرض الكتب فى الفترة ١٩٤٤ – ١٩٤٨ فى « النيويوركر » وامتد نشاطه إلى كتابة المقالات النقدية الطويلة وغيرها من الأبحاث للمجلة نفسها .

لم يقتصر نشاطه على عرض الكتب ، أونقد الأعمال الأدبية ، بل امتد إلى دراسة وتحليل المخطوطات العبرية التى تدور حول أحداث العهد القديم وشخصياته ، كتب فى موضوعات متخصصة عميقة ببصيرة نافذة ومهارة صحفية بالغة ، كما نجد فى دراسته المشهورة باسم « مخطوطات البحر الميت » التى أصدرها عام ١٩٥٥ والتى تعد من أعمق الأبحاث التى كتبت حول الحفريات والمخطوطات الإنجيلية التى اكتشفت فى الشرق الأدنى ، فى تلك الفترة تشعب نشاط ويلسون ، وخاصة بعد نشره لكتاب « صدمة الكشف » ١٩٤٣ الذى جمع فيه الوثائق والمستندات الأدبية التى تؤرخ للأدب فى الولايات المتحدة من خلال المقالات والأشعار واللقطات الساخرة والسير الذاتية والرسائل وغيرها من الوثائق التى تبرز مراحل تطور الأدب الأمريكى بأسلوب حى . بدأ ويلسون بجيمس راسل لويل وإدجار آلان بو ، وانتهى بجون دوس باسوس ، و هـ . ل . منكن ، وشيروود أندرسون . حرص ويلسون على جمع المقالات التى يعلق فيها الكتاب بعضهم على بعض أحيانا بطريقة لطيفة مهذبة ، وأحيانا أخرى بأسلوب هجومى عنيف ، وكأن الكتاب تحول إلى ندوة أومناظرة بين هؤلاء الأدباء الذين ينتمون إلى أجيال مختلفة .

توالت أعمال ويلسون فكتب السقوط عام ١٩٤٥ وهو كتاب جمع الكتابات التى لم تنشر للروائى الأمريكى ف . سكوت فتزجيرالد ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مذكرات هيكات كاونتى » ١٩٤٦ ، التى صودرت بعد نشرها بسبب معالجة إحدى قصصها للجنس بأسلوب جرىء صريح لم يكن الذوق الأدبى التقليدى قد تعوده بعد . عندما قام الناقد ألفريد كازن بعرض كتاب « شواطئ الضياء » ١٩٥٢ لويلسون – وهو عبارة عن مجموعة من مقالاته النقدية الأدبية – قال عنه كازن : إن ويلسون يختلف تماما ونقاد آخرون ، لأن بعض النقاد يصيبون القارئ بالملل حتى لوكانت كتاباتهم فى منتهى الأصالة والعمق ، أما ويلسون فهو قادر على أن يسحرنا برغم أن بعض آرائه يجانبها الصواب .

من أشهر كتب ويلسون النقدية كتاب « حصن أكسيل » ١٩٣١ الذى يدور حول الرمزية كحركة عالمية فى الأدب والفن من خلال أعمال أدباء فرنسا ، وأيرلندا ، وأمريكا وعنوان الكتاب يشير إلى مسرحية شعرية «أكسيل» ١٨٩٠ للكاتب الفرنسى فيز ديل آدم . من أهم الأدباء الذين تناولهم ويلسون بالدراسة ييتس ، وت . س . إليوت ، وجيرترود ستاين ، ورامبو ، وجويس ، وبروست . بعد هذا الكتاب النقدى خاض ويلسون غمار السياسة فكتب « إلى المحطة الفنلدية » ١٩٤٠ الذى يحلل فيه خلفية الثورة الروسية ، وذلك بعد أن زار روسيا عام ١٩٣٦ ، وكتب عنها كتابا فى أدب الرحلات بعنوان : « رحلات بين نوعين من الديمقراطية » ، وكان قد حصل على حرية فى التنقل داخل روسيا ، لم تكن قد أتيحت لأى كاتب آخر .

كتب ويلسون أيضا عدة مسرحيات نذكر منها « بصيص من الضوء الأزرق » ١٩٥١ التى يقدم فيها نبوءة

زاخرة بالمرارة والسخرية والتهكم من مستقبل أمريكا القريب ، كما أصدر عام ١٩٥٤ خمس مسرحيات له فى مجلد واحد ، لم يشأ أن يترك الشعر الذى بدأ به حياته ، فكتب عام ١٩٢٩ ديوان « وداعا أيها الشعراء » ، أما فى الرواية فكتب « أحلم بديزى » ١٩٢٩ ، لعل نظرية ويلسون النقدية تكمن فى كتابه « الجرح والقوس » ١٩٤١ الذى استمد عنوانه من مسرحية سوفوكليس « فيلوكتيت » التى يحكم فيها على محارب بالنفى بسبب جرحه ذى الرائحة الكريهة . ومع ذلك يعود إليه الناس لإحضاره مرة أخرى بسبب حاجتهم الملحة إلى قوسه السحرى الذى سيكسبون به حرب طروادة . يعتقد ويلسون أن هذا هو رمز الفنان الحديث الذى يضحى براحة باله وأحيانا بالصداقات فى سبيل إبداء آرائه الموضوعية ، والمجتمع الذى يرفضه ويهاجمه بعنف هو نفسه الذى يحتاج إلى طاقاته الإبداعية وإمكاناته التصحيحية التى تبرز من خلال فنه .

لعل كتاب « الجرح والقوس » يمتاز بالنظرة النقدية المنسقة عن كتاب « حصن أكسيل » الذى كان بمثابة عرض تاريخى مسطح لحركة الرمزية فى الأدب : ففى « الجرح والقوس » يحاول ويلسون معالجة أعمال الأدباء من زاوية سيكلوجية وميثولوجية على سبيل الاستفادة من مناهج علم النفس ؛ فهو يعتقد أن خيال ديكنز الذى ورد فى رواياته كان نتيجة مباشرة للجروح النفسية التى ترسبت فى نفسه بسبب دخول أبيه السجن وفاء للديون التى عليه . طبق ويلسون المنهج السيكلوجى نفسه على رديارد كبلنج ، وإديث وارتون ، وإيرنست هيمنجواى ، وعلى الرغم من اتساق النظرية النقدية التى تربط بين الحياة الشخصية للأديب والكيان الموضوعى لعمله ، فإنها نظرة عفا عليها الزمن بسبب إنجازات مدرسة النقد الجديد التى رفضت تركيز الأضواء على نفسية الكاتب . فالعمل الأدبى فى نظرها ليس انعكاسا لهذه النفسية ، بل إعادة صياغة كاملة لها بحيث تكتسب كيانها الموضوعى المستقل تماما عن شخصية الأديب . ومايهمنا هو العمل فى ذاته ، ولن يفيدنا أن نعرف الشىء الكثير أوالقليل عن حياة الأديب وظروفه ، وذلك لسبب بسيط هو أننا نتذوق العمل الأدبى لا الأديب .

من هنا كانت مكانة إدموند ويلسون ذات أهمية تاريخية ثقافية أكثر منها أهمية فنية نقدية ، فلاشك أن القارئ يحصل على الكثير من المعلومات المفيدة والمثيرة من اطلاعه على كتاباته ، لكن هذه المعلومات لن تساعده على تذوق أعمال الأدباء التى تناولها ويلسون بالدراسة تذوقا تحليليا موضوعيا ؛ فقد يكون من المثير أن نعرف شيئا عن الظروف النفسية المريرة التى أحاطت بحياة ديكنز فى شبابه ، لكن هذا لن يضيف شيئا إلى استيعابنا لإنجازاته الروائية فى ذاتها ، لذلك توارت آراء إدموند ويلسون فى الظل ، ولم تستطع أن تصمد أمام المناهج التحليلية لعلم النقد الموضوعى الذى أرست تقاليده مدرسة النقد الجديد منذ أوائل هذا القرن سواء فى أمريكا أو فى أوربا .

١١٨ تينيسى ويليامز — 118 Tennessee Williams

(١٩١٤ - ....)

فى مقدمته لمسرحية « معركة الملائكة » أولى مسرحيات تينيسى ويليامز التى عرضت عام ١٩٤٠ ، قال ويليامز : إنه لم يشك لحظة واحدة فى وجود ملايين الناس الذين يمكن أن يقول لهم مايرغب فى توصيله إليهم ، وهو يعتقد أن علاقة المؤلف المسرحى بالقارئ أوالمتفرج علاقة حب من أسمى أنواع الحب التى عرفها البشر. وعلى المؤلف أن يعمق هذه العلاقة فى كل عمل أدبى جديد ينتجه لأن العناق بين المؤلف والمتفرج حتمى لامفر منه وإلافستكون النتيجة أن يعيش فى واد على حين أن جمهوره فى واد آخر ! وضمور هذه العلاقة الحيوية لايعنى سوى جفاف النبع الأصيل الذى يستمد منه الكاتب المسرحى مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية .

أثبت تينيسى ويليامز عمليا إيمانه العميق بالعلاقة الحيويةبين المؤلف المسرحى وجمهوره فى كل مسرحية كتبها بعد ذلك ، لكن لايعنى هذا أنه حاول تملق الجمهور عن طريق دغدغة غرائزه ، لأنه – على العكس من ذلك تماما – عالج مضمون الجنس بمنتهى القسوة والعنف ، ولكن فى شاعرية خصبة جعلت المتفرج يركز على الجوانب الجادة والحيوية لهذا المضمون ؛ لذلك لايجرؤ أى ناقد على اتهام ويليامز باللجوء إلى الأدب البورنوجرافى الرخيص ؛ فالعبرة بأسلوب المعالجة الفنية للمضمون المثار ، وليست بالمضمون فى ذاته ، ونظرا لهذه الجدية الفنية استطاع ويليامز أن يربط الجمهور الناضج به ربطا وثيقا من ثانية مسرحية له عام ١٩٤٥ وهى « هواية الحيوانات الزجاجية » التى حصل بها على جائزة نقاد الدراما فى نيويورك فى العام نفسه ، وهى جائزة لها وزنها الأدبى الكبير وتدل على أن النجاح الذى حققه ويليامز كان على المستويين الأكاديمى الرفيع والشعبى العريض .

فى نهاية عام ١٩٤٥ قام ويليامز بمسرحة إحدى قصص الروائى الإنجليزى د . هـ . لورانس بعنوان « أنت لمستنى » وشاركه فى الإعداد دونالد ويندهام . كان إقبال الجمهور عليها بالحماس الذى استقبل به نفسه

المسرحية السابقة ، لكنها كانت أقل نضجا وفنية منها ، وعلى الرغم من التشابه الفكرى بين ويليامز ولورانس فإن الإعداد المسرحى لرواية لايمكن أن يصل إلى مستوى الإبداع الدرامى لمضمون مخصص له . ويبدو أن ويليامز أدرك هذه الحقيقة فركز بعد ذلك على كتابة المسرحيات بشكل أدبى قائم بذاته وغير معتمد على روايات لروائيين سابقين . كانت المسرحية التالية « عربة اسمها اللذة » بمثابة الباب الذى دخل منه إلى المسرح العالمى المعاصر ، بل إنه اعتبر بعدها الكاتب المسرحى الأول الذى ظهر فى أمريكا بعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكى ، وخاصة أن آرثر ميللر حتى ذلك الحين كان فى بداية الطريق بمسرحية «كلهم أبنائى » .

المنهج الدرامى :

منذ بداية حياته المسرحية تمكن ويليامز من إرساء قواعد المنهج الدرامى الخاص به ، فقد استفاد من المذهب الطبيعى ، لكنه لم يطبقه تطبيقا حرفيا بحيث لم ينحصر فنه فى حدود التصوير الفوتوغرافى لتفاصيل الحياة اليومية ، بل قام بإعادة صياغة هذه التفاصيل وترتيبها من جديد فى قالب درامى يجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية والملاحظة الحادة . كان يعتقد أن المسرح الناضج لابد أن ينهض على المزج العضوى بين الفنون السمعية والبصرية فى آن واحد . وعلى الرغم من أنه مارس كتابة الشعر والقصة القصيرة فإنه آمن بأن المسرح هو فنه ومهنته ومستقبله . فكلما حاول البحث عن شكل فنى جديد لفكرة تراوده وجد نفسه يفكر تلقائيا وباستمرار من خلال الصوت واللون والحركة على منصة المسرح . لقد أدرك ويليامز الحقيقة الجوهرية التى يجب ألاتغيب عن ذهن أى كاتب مسرحى والتى تؤكد أن المسرح كيان فنى أكبر بكثير من مجرد اللغة المكتوبة ؛ لذلك صرح ويليامز بأن العمل المسرحى الذى يتسبب له فى كثير من القلق وتوتر الأعصاب لايمكن أن تجسده مجرد الحروف والكلمات فوق السطور والصفحات ؛ فالمسرح بطبيعته فن يتجاوز أبعاد اللغة المكتوبة .

كان ويليامز طموحا فى أن يمنح مسرحه الطابع المميز له ، فعلى الرغم من تأثره الواضح فى بدء حياته بتشيكوف ود . هـ . لورانس فإنه جاهد لكى ينتزع فنه من براثن التقليد والمحاكاة بحثا عن الأصالة والإبداع . وبالفعل نجح إلى حد كبير فى هذا . هذا الميل إلى الأصالة والتفرد ساعده أيضا على تجنب التأثيرات القوية التى مارسها كتاب المسرح الاجتماعى والجدلى الذين سيطروا سيطرة تامة على المسرح الأمريكى فى الثلاثينيات . واقتصروا فى مضامينهم على معالجة الظروف الاجتماعية التى نتجت عن مرحلة الكساد الإقتصادى التى تسببت فى إصابة المجتمع الأمريكى بالكثير من اليأس والمرارة والإحباط . كان ويليامز مهتما أساسا بالإنسان فى ذاته بدلا من الظروف الاجتماعية فى عموميتها ؛ لذلك تتمتع مسرحياته بمذاق خاص تنفرد به عن مسرحيات أوديتس وليليان هيلمان وآرثر ميللر الذين اتخذوا من شخصياتهم مجرد أدوات أو وسائل لكى يصلوا منها إلى تحليل الظروف الاجتماعية والصراع الاقتصادى .

إذا أردنا أن نتتبع الخصائص المميزة لمسرح تينيسى ويليامز فسنجد أنها بدأت مع مطالع حياته الفنية وخاصة فى مسرحياته ذات الفصل الواحد التى لايعرف عنها الجمهور العادى شيئا الآن . هذه المسرحيات كانت بمثابة الجذور الفكرية والبذور الفنية التى طرحت كثيرا من الثمار فى مسرحياته الكبرى التى اشتهر بها حتى الآن . فمثلا فى

مسرحية « طفل مونى لايبكى أبدا » نقابل عاملا فى إحدى المصانع يحلم بالهجرة إلى الغابات الكندية ليعمل فى تقطيع الأشجار ، وبرغم حاله الرقيق فإن اعتزازه بذاته وإنسانيته يدفعه إلى شراء حصان خشبى بعشرة دولارات لابنه الوليد البالغ من العمر شهرا واحدا . يفعل هذا وهو لم يسدد بعد ديونه لمستشفى الولادة ، وغير عابئ بمحاولات زوجته المستميتة لكبح جماحه حتى يدرك حدوده . ومونى هذا المعتز بنفسه – بصرف النظر عن اعتبارات الفشل أو النجاح ، والفقر أوالثراء – يشكل الملامح الأولى لأبطال ويليامز الذين نقابلهم فى مسرحياته من أمثال « معركة الملائكة » و « هواية الحيوانات الزجاجية » و « المشاكسين الضجرين » .

ومسرحية ويليامز ذات الفصل الواحد المسماة « ٢٧ عربة لنقل القطن » تبلورت فيما بعد فى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » وكأن الجنين نضج واستطاع أخيرا أن يخرج إلى الحياة مستقلا منفردا . تصور مسرحية « ٢٧ عربة لنقل القطن » مالكا لأحد محالج القطن حطمه الكساد بقسوة فيضطر إلى السماح لزوجته بالعمل لدى منافسه ، لكن الحقد الذى يحترق فى داخله يجبره أخيرا إلى إحراق محلج منافسه فى النهاية . وقد تحولت هذه المسرحية فيما بعد إلى الفيلم الكوميدى الساخر « الطفلة اللعبة » .

الاتجاه الفكرى :

يتميز الاتجاه الفكرى فى مسرح تينيسى ويليامز بإسباغه الشفقة والحنان بل الحب على المقهورين والفاشلين فى الحياة ، هؤلاء الذين يحاولون – بطريقة ما – أن يتخطوا الحقيقة المرة الغليظة بالتسامى عليها ، هذه الشفقة هى التى يحيط بها ويليامز بطلته العاهر المريضة التى تفقد عقلها فى مسرحية « تحية من برتا » فى دوامة من الأضواء الحمراء الكئيبة ، وهى شفقة ليست لها علاقة بالوعظ والإرشاد ، لكنها تنمو من خلال الموقف الدرامى ذاته ، من خلال الصور الغائمة واللوحات الباهتة ، كما نجد فى مسرحية « رسالة حب من لورد بايرون » . حيث ينكشف لنا الفقر المدقع الذى يجثم على كاهل امرأتين تحاولان العيش على صدقات السائحين بعرض خطاب من لورد بيرون .

وويليامزذوحساسية مفرطة تجاه الشخصيات المنهارة التى تسعى جاهدة الى استعادة الكرامة والاحترام والحب من الآخرين . ومأساة هذه الشخصيات تتبلور فى أن الملجأ الأخيرلها هو عالم الوهم الذى تهرب إلى أحضانه من وطأة القهر واليأس والإحباط . يبدو هذا الاتجاه أشد مايكون الوضوح فى مسرحية « صورة وجه لسيدة » التى تتخيل فيها البطلة أنها قد اغتصبت على يد معجب سابق لها ، ولكن لاوجود له ؛ تستمر فى ولوج عالم الوهم لدرجة أنها تتقمص دور الحسناء الشابة القادمة من الجنوب ، وتتسرع فى تبادل الأحاديث المثيرة مع حسناوات خياليات ، بلاشك فإن هذه الشخصية كانت بمثابة الخطوط التمهيدية التى رسمت منها شخصية بلانش دى بوا فى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » .

ساعد ويليامز شخصياته البائسة فى العثور على عالم الوهم ، لكنه لم يبعدها عن عالم الحقيقة فى الوقت نفسه ، ذلك العالم الذى لايرحم الهاربين منه ، فيطاردهم أينما وحيثما حلوا ، فنجد مسز هاردويك مور فى مسرحية « السيدة المتعطرة » وقد تحولت إلى أضحوكة لسيدتها ومثار لسخريتها ، وهى التى تسخر من أكاذيب

المرأة الفقيرة بادعائها أنها اكتشفت نباتا برازيليا يتسبب فى فقرها الذى جعلها تعيش فى الحضيض . لكن عالم الحقيقة المرة لايخلو من قلب كبير يتمثل فى زميل السكن الذى يحترف الكتابة ويقترب فى فقره من مسز هاردويك مور ، فقد أعلن أن الأكاذيب ليست من صنع الإنسان ، لكنها اختراع يد العوز الغليظة القاسية التى تحشو فم البؤساء بها .

فى هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد يشارك ويليامز معاصريه فى تصوير قطاعات مختلفة من المجتمع الأمريكى ، لكن بطريقته الدرامية المتميزة ؛ فهو يقدم تجسيدا دراميا للرغبة الإنسانية الملحة التى لاتقابل بسوى الإحباط ، ويحرص فى الوقت نفسه على تشكيلاته الشعرية التى تبلور نزوع الإنسان نحو التعويض بصرف النظر عن نوعية ذلك التعويض ، وربما كان الخط المشترك الوحيد بين ويليامز وبين كتاب المسرح الأمريكى المعاصر من أمثال أونيل وبول جرين وأوديتس ووايلدر أنه بدأ حياته المسرحية بكتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد والتى بلورت فيما بعد كل الملامح المميزة لمسرحه بصفة عامة .

معركة الملائكة :

كانت « معركة الملائكة » هى أولى مسرحيات ويليامز الطويلة ، وفيها حاول أن يجمع عددا كبيرا ومتنوعا من العناصر التى صاغها منفصلة بعضها عن بعض فى مسرحياته ذات الفصل الواحد . جاء بطله الصعلوك « المتجول » فال إكسفاير إلى مدينة منهارة منحلة ، وتمكن من تكوين علاقة بفتاة أرستقراطية معتوهة ، ثم أحاط ويليامز بطله بجوقة من سيدات البيوت البائسات مع جوقة مضادة من رجال المدينة الحاقدين . لايلبث البطل أن يهرب من الفتاة المعتوهة لكى يقع فى حب زوجة بقال تعانى اليأس والفشل نفسه وتفتقر إلى التناغم والانسجام ، ولكن فشِلَ ويليامز فى مزجها وتوحيدها دراميا ، ولجأ إلى الاعتماد على المواقف العشوائية والصدف العرضية مثل إقحام عنصر الانتقام فى شخصية المرأة التى هرب منها ، وقتل الزوجة على يد البقال الغيور ، وهى جريمة القتل التى تأخذه المدينة بجريرتها فتقتله .

وعلى الرغم من فشل مسرحية « معركة الملائكة » فى الحصول على نجاح ساحق عام ١٩٤٠ فإنها تحتل عند ويليامز مكانة خاصة بدليل أنه عاد إلى تنقيحها عام ١٩٥٧ وظهرت بعنوان «أورفيوس هابطا » . هذا التنقيح منح المسرحية القديمة أبعادا رمزية وإيحاءات درامية جديدة . تحول فال إكسفاير إلى أورفيوس الذى يرمز بدوره إلى الفنان الخالد الذى يفشل فى مجاراة العالم البائس والتوحد معه فيدمره ؛ لذلك يمثل وصول فال إلى مدينة جنوبية ضيقة الأفق ومتعصبة نزول أورفيوس إلى العالم السفلى . ونظرا لازدياد الإيحاءات الشعرية الخصبة فإن المسرحية الجديدة تمتاز بالخيال العميق الذى يعيد تشكيل الحقيقة الاجتماعية فى تكوين جمالى أخاذ .

يرتبط الاتجاه الرمزى فى « أورفيوس هابطا » بمسرحية «كامينو الحقيقى » التى تبلور انتصار الرمزية على الطبيعية فى مسرح تينيسى ويليامز ، فقد تضاعف ولعه بالمدرسة الرمزية فى الشعر الفرنسى إلى الدرجة التى شغلته عن أدوات درامية أخرى لاتقل أهمية عن الرمز ، لذلك فإن مسرحيتى « أورفيوس هابطا » و «كامينو الحقيقى » تكشفان عن المبالغة فى الاعتماد الكامل على الاتجاه الرمزى الشفاف ؛ كما تكشفان عن الاتجاه نحو العنف الحسى

والقسوة الجسدية ، لكن امتزاج الشعر بالعنف خلق نوعا جديدا من الشعر المسرحى الذى يزود الموقف الدرامى بكل العناصر الرمزية المجسدة والمجردة التى تعتمد أساسا على التركيب الموسيقى والحالة النفسية التى تسود المسرحية بصفة عامة . ولعل السبب الذى فرض على ويليامز هذا الاتجاه يكمن فى المضمون الذى يدور حول نساء الجنوب العاجزات عن مواجهة العالم الجديد بكل عنفه وقسوته على حين يتراءى لهن عالمهن القديم وكأنه فردوس مفقود يختفى وراء غلالات الوهم .

أوهام الماضى :

يتشكل نسيج معظم مسرحيات ويليامز من أوهام الماضى التى تعيش فيها الشخصيات : من هنا كانت هذه الغلالة الشعرية التى تغلف كل الموجودات ، وقد أدرك إليا كازان – مخرج مسرحيات ويليامز – هذه الحقيقة ، فكتب فى كتابه « الإخراج المسرحى » عام ١٩٥٣ عن مسرحية « صيف ودخان » أنها « تراجيديا شعرية ليست واقعية ولاطبيعية » ومع ذلك نستطيع القول بأن ويليامز ظل متحررا من الخضوع لأى قالب جامد برغم عودته إلى الأسلوب الشعرى الانطباعى أو التأثيرى فى « صيف ودخان » ، وهو الأسلوب الذى سيطر بصفة خاصة على « هواية الحيوانات الزجاجية » .

لكن ليست كل بطلات ويليامز من ذلك النوع الذى يعيش فى أوهام الماضى ؛ فهو يميل إلى التنويع وتجنب القوالب الجامدة ؛ لذلك نجد سيرافينا بطلة « وشم الوردة » امرأة مملوءة بالحيوية لاتمت بأى شبه من قريب أو بعيد إلى سيدات الجنوب اللائى يكسو الشحوب وجوههن والارتعاشة حركاتهن . فالمؤلف يركز على الطاقة الجنسية والنفسية المتفجرة داخل سيرافينا الأرملة ذات الخيال الواسع والنشاط المتدفق . لذلك تميل شخصيتها إلى الكوميديا المنطلقة بعيدا عن الجو المأسوى الذى تعيش فيه بطلات ويليامز الأخريات . . يتجلى هذا العنصر الكوميدى فى شخصية الفارومانيا كافاللو خطيب سيرافينا ، وفى العلاقة الغرامية الرقيقة بين بحار شاب وابنة سيرافينا ، وفى تصرف سيرافينا التقليدى العتيق تجاه تلك العلاقة ، لكنها إذا كانت تندفع فى بعض الأحيان كالإعصار المدمر فإنها ليست متهورة سيئة الخلق ، كما أنها تتخذ موقفا أخلاقيا ساميا تجاه الحب والزواج .

يبدو أن عنصر المأساة فى مسرح ويليامز أقوى من العنصر الكوميدى بصفة عامة ، بدليل أن الجو المأسوى يجثم مرة أخرى كالكابوس على المسرحية التالية « فجأة فى الصيف الماضى » وبذلك تشكل الامتداد الحى نفسه لمسرحية « كامينو الحقيقى » و « أورفيوس هابطا » . وهى المسرحيات التى تمثل أعظم توظيف للخيال الدرامى فى عقد الخمسينيات قام به كاتب مسرحى أمريكى منذ أونيل . لكن ويليامز استمر فى الوقت نفسه فى توظيف المسرحية الطبيعية فى مسرحيتين حققتا نجاحا ساحقا هما : « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » و « طائر الشباب الحلو » . وهما تجسدان صراعا بالغ العنف والضراوة ضد الفشل والإحباط ، لذلك يعود الامتزاج بين الشعر والعنف كأقوى مايكون فى مسرحية « طائر الشباب الحلو » التى تجسد السلوك الوحشى للرجال والنساء ؛ فالمسرحية تدور حول نجمة سينمائية وقواد لها وعضو مجلس شيوخ من الجنوب يتمتع بقسط وافر من الغوغائية

وابنه الذى يقود جماعة من الفاشيين تؤيد والده . من الواضح أن ويليامز يملك قبضة حديدية على كل أبعاد اللحظة التى يلقى فيها الضوء الباهر على مجموعة الشخصيات سواء كان ذلك فى مواقف عادية أوغير ذلك .

إذا كان هذا العنف يتلاشى مرة أخرى فى مسرحية « فترة توافق » التى تميل إلى الكوميديا مثل « وشم الوردة » فإنه يعود مرة أخرى فى مسرحية « ليلة السحلية » التى يصارع فيها البطل شانون مجتمعا بلغ من التعفن درجة الاختناق . لكن أروع مافى مسرح تينيسى ويليامز أنه لايفرض أى قوالب جامدة على أشكاله الفنية ومضامينه الفكرية ، بل يترك الأفكار تتفاعل عضويا مع الأشكال ، ولايهم إذا كانت المحصلة مأساة أو كوميديا ، المهم أن تكون النتيجة امتدادا طبيعيا للعناصر التى بدأت بها المسرحية ؛ لذلك سيبقى الإحساس الدرامى الغريزى حصنه الحصين وإن كان احتياجه إلى السيطرة والتحكم سيظل نقطة ضعفه الرئيسة .

وربما كانت الروح الشعرية التى يتمتع بها ويليامز هى التى ساعدته على أن يتخطى مسرحه حدود الزمان والمكان ، فهو ينظر إلى الإنسان فى جوهره بصرف النظر عن الظروف الاجتماعية الطارئة ، لذلك فهو يسير فى اتجاه يكاد يكون معاكسا لمعاصريه من أمثال أوديتس وآرثر ميللر وليليان هيلمان الذين يسيرون من الإنسان إلى المجتمع ، على حين يسير ويليامز من المجتمع إلى الإنسان قوام عالمه المسرحى متمثلا فى العناصر الشعرية والرمزية والغنائية والتأثيرية والطبيعية ، وكل مامن شأنه بلورة جوهر الإنسان فى كل زمان ومكان .

١١٩ وليام كارلوس ويليامز
119 William Carlos Williams

(١٩٦٣ - ١٨٨٣)

وليام كارلوس ويليامز أديب أمريكى مارس كتابة الشعر والمسرحية والرواية والترجمة ، لكن شهرته قامت على الاتجاهات الثورية التى نادى بها فى مجال مضمون القصيدة وشكلها ؛ كان أحد قادة المدرسة التصويرية أوالإيماجية التى اعتبرت الصورة بمثابة الوحدة الفنية التى تنهض عليها القصيدة ؛ لذلك فالشكل الفنى والمضمون الفكرى لاينفصلان أبدا . وإن كانت هذه الحقيقة قد أصبحت من بديهيات النقد الأدبى الآن - فإنها كانت فكرة ثورية عندما بدأ ويليامز كتابة الشعر فى مطالع هذا القرن . وعلى الرغم من أن ويليامز ينتمى إلى مدرسة ت . س . إليوت وازرا باوند وإيمى لويل وهيلدا دوليتل وغيرهم ، فإن النغمة تختلف فى قصائده تماما : فهو شاعر أمريكى قح يهدف أساسا إلى تجسيد الروح الأمريكية ، وذلك على النقيض من إليوت وباوند وكمنجز الذين هجروا بلادهم ، لكى يستقروا فى أوربا ، وكانت النتيجة أنهم كتبوا شعرا يخلو كثيرا من الصبغة الوطنية الإقليمية التى اهتم بها ويليامز بصفة خاصة . لم يكن ويليامز منقادا إلى اتجاهات عصره بدون اقتناع ، لذلك سرعان مااستقل بنفسه عن المدرسة التصويرية ؛ وتزعم ماأسماه بالمدرسة الموضوعية التى رفعت شعار استحالة انفصال المعنى عن المبنى . وهو اتجاه لايختلف فى كثير والاتجاه التصويرى ، لكنه يدل على نزعة ويليامز الاستقلالية ، من هنا اعتبره النقاد من شعراء الطليعة فى أمريكا وخاصة أن شعره كان يميل إلى التجديد الفنى والفكرى ؛ مما أفقده جمهرة عريضة من القراء .

ولد وليام كارلوس ويليامز فى مدينة رازفورد بنيوجيرسى من أب ذى أصل إنجليزى وأم من بورتريكو . اتصل بالحضارة الأوربية منذ صباه المبكر عندما تلقى تعليمه الابتدائى والثانوى متنقلا بين مدارس جنيف وباريس ، ثم التحق بكلية الطب بجامعة بنسيلفانيا ، وفى عام ١٩٠٩ اشتغل ممارسا عاما فى مسقط رأسه رازفورد . كان عام بداية اشتغاله بالطب هو نفسه الذى طبع فيه أول ديوان شعرى له ، منذ ذلك الحين توالت

أعماله الشعرية والنثرية سواء كانت رواية أو مسرحية أو مقالة حتى كونت أخيرا أربعين مجلدا شملت أعماله الكاملة . وبصرف النظر عن هذا الكم فإن الكيف فى أعماله له قيمة رائدة فى ميدان الشعر الأمريكى ، فقد أكاده انتماؤه للمدرسة التصويرية فى أسلوبه الغنائى المركز المتبلور السلس . رفض القوافى والأوزان التقليدية إذ تحولت إلى مجرد قوالب يصب فيها الشاعر مضامينه الفكرية ، فيجب على الشاعر ألا يخضع خلقه الفنى لمعايير مسبقة . كانت نتيجة هذا الاتجاه أن اعتمدت قصائده على الأبيات القصيرة ذات الإيقاع الرشيق البسيط ، وهذا ما أسماه ويليامز بالأوزان الأمريكية قاصدا بذلك ربط الفكرة بالشكل الفنى دون أن يفرض عليها بطريقة مسبقة

كان هدف ويليامز أن يجعل من شعره تجسيدا لروح القومية الأمريكية ومرآة لها ، وذلك على النقيض من الشعراء الأمريكيين الذين استقروا فى أوربا ، وتخلصوا من أية صبغة محلية لهم . عبر عن نظرته هذه فى كتابه النثرى « البذرة الأمريكية » ١٩٢٥ الذى ألقى فيه أضواء جديدة على التاريخ الثقافى الأمريكى ، وهو الكتاب الذى اعتبره هارت كرين من الكتب التى لا يمكن أن يستغنى عنها أى مثقف أمريكى . ذلك لأن ويليامز ارتبط بالحياة اليومية للفرد العادى ولم يلجأ إلى التاريخ أوالأساطير لكى يستوحى مضامينه ، بل جسد الحياة المعاصرة بكل تفاصيلها الدقيقة دون أن يلجأ إلى الوعظ أوالإرشاد أو التقرير المباشر . وقد سار على خطاه كثير من أدباء الجيل التالى له ، وكونوا فى الثلاثينيات جماعة عرفت « بالموضوعيين » وربما كان أهم إنجاز لويليامز أنه استطاع أن يستخرج من أبسط الموضوعات اليومية أعمق الأحاسيس ، لكنه لم يعبر عنها بذاتية مسطحة مباشرة ، بل أصر على تجسيدها بموضوعية فنية متبلورة ، وضح هذا فى أنضج أعماله الشعرية « باترسون » الذى أكد فيه أن الشعر يتعامل هو والأشياء والأشخاص لا الأفكار والخواطر . ظهر هذا العمل الضخم فى أربعة أجزاء بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥١ ، ثم ظهر جزء خامس كملحق له عام ١٩٥٨ .

فى هذه القصيدة الطويلة ذات الأجزاء الخمسة يستعرض ويليامز الحضارة المعاصرة بكل ما تحويه من أشعار غنائية ، و« حواديت » روائية ، ولقطات نثرية ، وملاحظات تحليلية . . إلخ . أكد ويليامز أن هدفه من هذا العمل الضخم كان إثبات أن الشعر لا يعنى شيئا ، وإنما يكون ويوجد شأنه فى ذلك شأن كل الكائنات والأشياء فى هذا العالم . لا يقصد الشاعر بمدينة باترسون موقعا جغرافيا معينا ، بل يقصد العالم أجمع لأنه يتخذ منها مجرد رمز ، بل إنه يرى أن المدينة نفسها مثل الإنسان بكل حياته العضوية والروحية المعقدة ؛ إذ تتمثل حياتها فى البداية والبحث عن الهدف ثم محاولة تحقيقه بوسيلة ما . فى الجزء الأول يجسد ويليامز الملامح البدائية والمادية للمكان ، وفى الجزء الثانى يتخذ منه إسقاطات على العالم المعاصر كله ، وفى الثالث يبحث عن لغة جديدة لا ينفصل فيها المعنى عن الصوت ، وفى الرابع يتدفق نهر المدينة فى طريقه إلى مصبه مثلما يسعى الإنسان بين الميلاد والموت ، ثم يأتى الجزء الخامس كمحاولة لجمع التنويعات كلها وتكثيفها فى شحنة شعرية واحدة . كان المنهج الرمزى الذى اتبعه ويليامز واضحا : فالمدينة ترمز إلى حياة الإنسان كما يرمز النهر إلى الزمن ، على حين ترمز الأصوات التى يحدثها شلال النهر إلى الأحداث المعاصرة . وقد ساعدته هذه الرمزية على تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية ؛ لذلك يقارن النقاد ديوان وولت ويتمان « أوراق العشب » بعمل ويليامز الكبير .

لكن الناقد ايفور وينترز هاجم ويليامز بحجة أنه شاعر لايفتقر إلى العمق ، ويتخذ مضامينه من أى موضوعات بصرف النظر عن احتمال مناسبتها للمقام الشعرى . يعتقد وينترز أن المضامين التاريخية الهادفة هى التى تصلح للشعر الناضج فقط ، أما ويليامز فيؤكد أنه لا توجد موضوعات شعرية وأخرى غير ذلك ؛ فكل ما يعالجه الشعر لابد أن يكون شعرا بالضرورة . وإذا كان وينترز قد اتهم ويليامز بعدم قدرته على التحكم فى مضامينه التى بدت بدائية فى بعض الأحيان فإنه من الواضح أن أعماله تتميز بالوحدة الموضوعية النابعة من نظرة متسقة إلى الكون والإنسان . ويبدو أن اشتغال ويليامز بالطب قد ساعده على هذه الموضوعية التى يتحتم على الطبيب أن ينظر بها إلى مريضه على منضدة العمليات . كانت هذه هى السمة الأساس فى معظم أعمال ويليامز التى جمعت فى مجلدين : الأول يحتوى على الأعمال المبكرة ونشر مرتين فى عامى ١٩٣٤ و ١٩٣٨ ثم الأعمال التالية فى عام ١٩٥٠ . والمنهج نفسه ينطبق على الثلاثية الروائية التى كتبها بين عامى ١٩٣٧و١٩٥٢ : «البغل الأبيض » ، و«دنيا المال » ، و«البناء » ، وكذلك على ديوانه « موسيقى الصحراء وقصائد أخرى» ١٩٥٧ ، وكتابه « أوجه الحب الكثيرة ومسرحيات أخرى » ١٩٦١ .

على الرغم من إنكار ويليامز لوجود أى أفكار مستقلة بذاتها فى قصائده – فإنه يمكن متابعة نظرته المحددة والمتبلورة التى تنعى الطاقات المبددة والضائعة فى حياة المجتمع الأمريكى . هذه النظرة واضحة فى أشعاره مثل « عربة اليد الحمراء » و « هذا ما أقوله » و « إلى إيلسى » التى يجسد فيها غضبه تجاه الأسلوب الذى يحيا به الفرد الأمريكى العادى الذى يموت وكأنه لم يعش فى يوم من الأيام . ولعل قصيدة « اليخوت » تكشف دوامة الصراع التى تلف المجتمع الأمريكى ، وتسحق فى دوارنها كيان الإنسان . يقول ويليامز فى القصيدة :

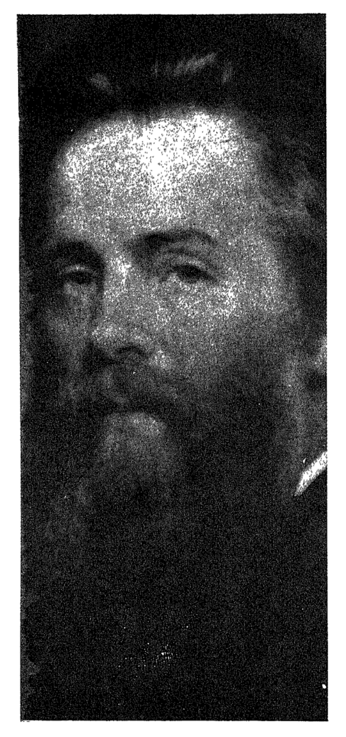
« يطغى رعب السباق ، فيشل العقل عن التفكير
يتحول البحر المتلاطم إلى كتلة من الأجساد الهلامية
حيث يضيع الإنسان ولا يمسك بيده شيئا
مكسور ، مضروب ، مهجور ، قادم من عالم الموتى
فى طريقه إلى عالم الصرخات الساقطة ، الساقطة
مرتفعا فوق طيات الأمواج كما تمر اليخوت . .
فى سباقها الحاذق المجنون » .

نهضت معظم قصائد ويليامز القصيرة على إحساس حاد بموقف الإنسان فى هذا الكون ؛ فالصورة الرمزية فيها تسعى دائما لاحتواء الكون كله من خلال دلالاتها وإيحاءاتها المتعددة . لم يحاول ويليامز اللجوء إلى الأساليب والألفاظ الرنانة ، بل اعتمد على اللغة الدارجة البسيطة ، وفقرات من الصحف اليومية والخطابات المتبادلة بين الناس ، والتقارير الرسمية الصادرة عن اللجان المسئولة . كان يبحث عن وحدة المجتمع المفقودة فى وحدة القصيدة الموجودة ؛ فالشعر فى نظره كفيل بسد الثغرات التى تعتور الوجدان الإنسانى ، ومن ثم تؤثر على البناء الاجتماعى ككل . لم يكن ويليامز من الشعراء الذين يعتمدون على الصنعة الشعرية التى تؤدى إلى التأنق اللفظى ، وأحيانا إلى الافتعال والتصنع ، بل كان يعتقد أن عملية اختيار المادة الخام نفسها للعمل الأدبى هى

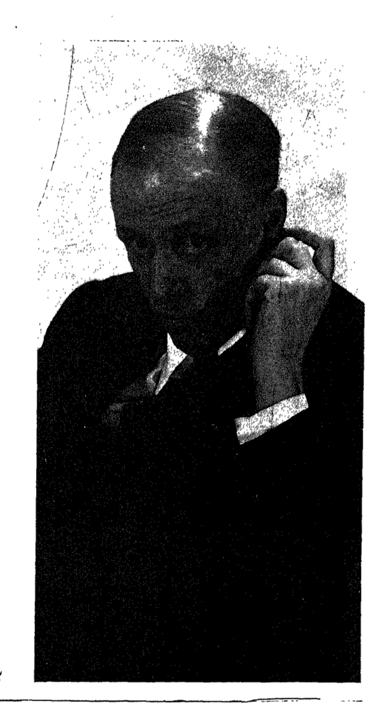
أهم خطوة يمكن أن ينطلق منها الأديب فى بناء عمله بعد ذلك . وقد تكون الصورة البدائية لهذه المادة صورة فنية بمعنى الكلمة . كان ويليامز بهذا يريد أن يصل بشعره إلى رجل الشارع ، ومع ذلك عجزت قصائد كثيرة له من الوصول إليه بسبب ابتعادها عن المعنى المباشر السطحى الذى تعود القارئ العادى أن يلتقطه فى أثناء القراءة ، لكن كثيرا ما تعاطف هو والوجدان الأمريكى فى دفاعه عن الإنسان فى كل زمان ومكان ، كما نجد فى الأبيات التالية :

« فليسمعنى الجميع على الملأ ؟
فأنا لكل إنسان
ولا أهتم إلا بالإنسان
بذلك الذى يريد أن يموت فى سلام
محاطا بالذكريات والأحباب »

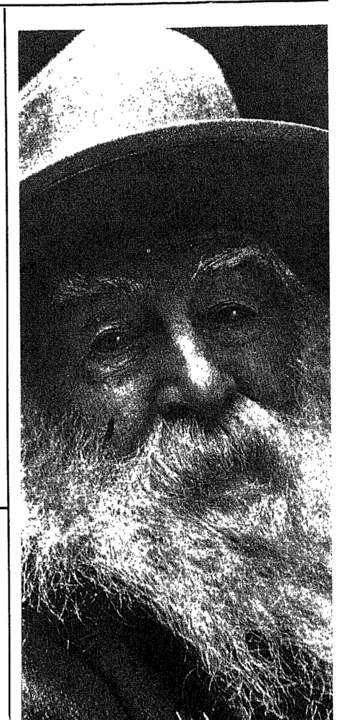
أما فى الأبيات والأشعار التى حاول فيها ويليامز فصل الألفاظ فكانت عن كل إيحاءاتها ودلالاتها التقليدية بحيث توحى فقط بأصواتها وأصدائها من خلال الإيقاع الموسيقى لها ، فكانت هذه الأشعار صعبة على القارئ العادى الذى غالبا ما يقرأ الشعر للتسلية أو للراحة النفسية التى يحصل عليها من الصور الجذابة والإيقاعات الرتيبة التى تخلص منها ويليامز فى معظم أعماله . حاول فى بعض أعماله إثبات أن الحدود بين الشعر والنثر فى الأدب حدود مصطنعة ، فالنثر يمكن أن يحتوى على الإيقاعات والشحنات الشعرية الخاصة به على حين يملك الشعر القدرة على الاحتفاظ بالأفكار والمضامين حية ومتجددة . وعلى الأديب أن يستفيد من الإمكانات التى يتيحها سواء النثر أو الشعر ، لذلك ذهب ويليامز إلى حدود أبعد من تلك التى وصل إليها الشعر الحر لدرجة أن ناقدا مثل ويندهام لويس دمغ ويليامز بأنه حاول كتابة اللا شعر . فقد كانت بعض قصائده فى منطقة مجهولة بين الشعر والنثر ! لكن هذا لا يقلل من ريادته فى مجال الشكل والمضمون ؛ فقد رفض تقليد من سبقوه لإيمانه بأن التقليد لا يعنى سوى التكرار ، ولا يمكن أن يؤدى إلى تقاليد جديدة ، ولا يدخل الشاعر تراث أمته الأدبى إلا إذا شكلت إنجازاته إضافة جديدة إلى تقاليد هذا التراث . وكان وليام كارلوس ويليامز ممن ينطبق عليهم هذا الشرط الحيوى بالنسبة للأدب الأمريكى .



٩٥ – هيرمان ميلفيل



٨٢ – سنكلير لويس



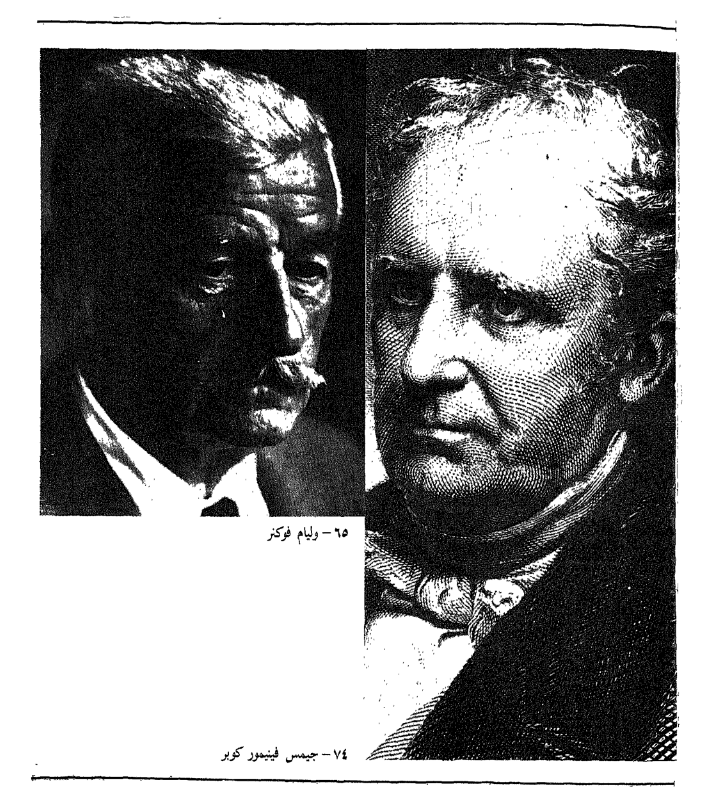


٧٢ - إ. إ. كمنجز

١١٤ - وولت ويتمان

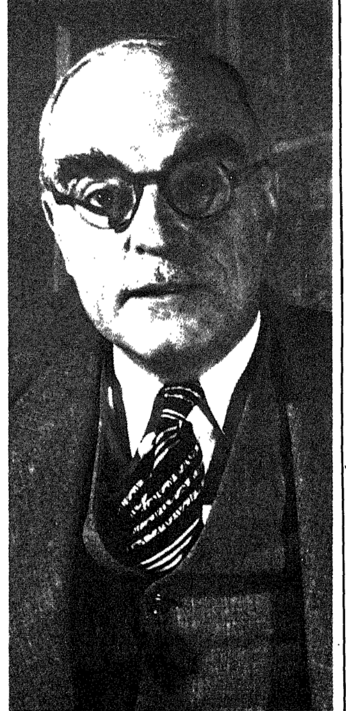


۱۰۹ – إیرنست همینجوای

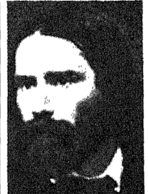


٦٥ – وليام فوكنر

٧٤ – جيمس فينيمور كوبر



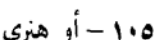
١١٢ – ثورنتون وايلدر



٨٤ – جيمس راسل لويل



٨٣ – إيمي لويل



١٠٥ – أو هنري

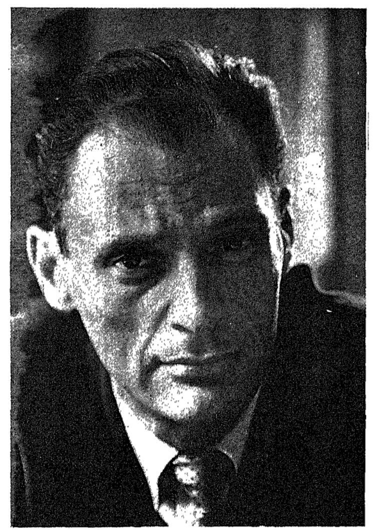




١١٣ – توماس وولف

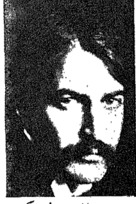


٧٦ – جاك كيرواك

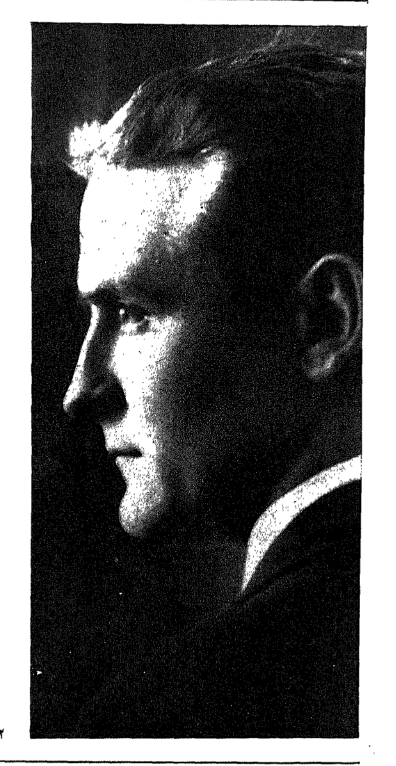


۹۷ – آرثر میللر


۷۱ – هارت کرین


۷۰ – ستیفن کرین


۱۱۸ – تینسی ویلیامز



٦٢ – ف . سكوت فتز جيرالد



٩٠ – برنارد مالاند



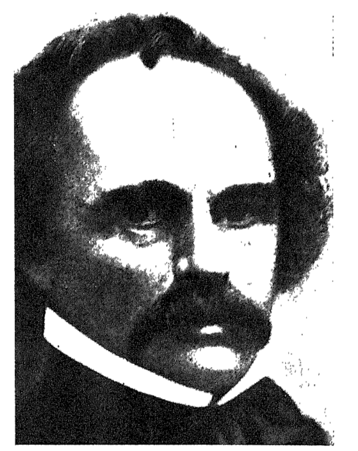
١١٠ – إديث وارتون



٥٩ – إروين شو



٨٠ – جاك لندن



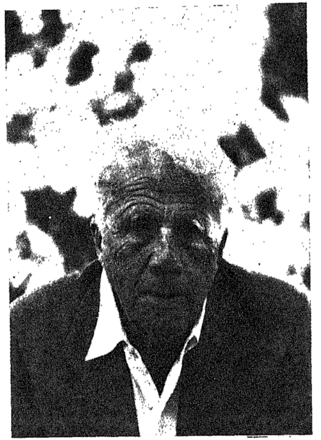
۱۰۷ – نثنائیل هوثورن



۷۷ – رنج لاردنر



۶۱ – روبرت ا شیروود



٦٣ – روبرت فروست



١٠١ – فرانك نوريس



٦٩ – إرسكين كالدويل



٨٦ – جون ماركاند



۱۱۷ – إدموند ویلسون

۹۳ – ماریان مور



۶۷ – ترومان کابوت

۹۶ – إیدناسانت فنست



۱۱۹ – ولیام کارلوس ویلیامز



۱۱۱ – روبرت بن وارین

أدباء الموسوعة
الجزء الثانى

قائمة المراجع

BIBLIOGRAPHY

1. Abbot, Leonard D. (ed.) *London's Essays of Revolt*, 1926.
2. Adkins, Nelson F. *Philip Freneau and the Cosmic Enigma*, 1949.
3. Ahnebrink, Lars. *The Beginnings of Naturalism*, 1950.
4. Allen, G. W. *The Solitary Singer: A Critical Biography of Walt Whitman* 1955.
5. Amdur, Alice. *The Poetry of Ezra Pound*, 1936.
6. Anthony, Katherine. *Louisa May Alcott*, 1937.
7. Arvin, Newton *Herman Melville*, 1950.
8. Aslan, Odette. *L'Art du Theatre*, 1963.
9. Asselineau, Roger. *The Evolution of Walt Whitman*, 1960.
10. Atkins, John. *The Art of Ernest Hemingway*, 1952.
11. Atkinson, Brooks. *Thoreau: The Cosmic Yankee*, 1927
12. Baker, Carlos. (ed.) *Hemingway and His Critics*, 1961.
13. ———. *Hemingway: The Writer as Artist*, 1952.
14. Baldanza, Frank. *Mark Twain: An Introduction and Interpretátion*, 1961.
15. Baxter, A. K. *Henry Miller: Expatriate*, 1961.
16. Beach, Joseph Warren. *The Method of Henry James*, 1954.
17. Beer, Thomas. *Stephen Crane*, 1923.
18. Bellamy, Gladys Carmen. *Mark Twain as a Literary Artist*, 1950.
19. Bentley, Eric. *The Dramatic Event: An American Chronicle*, 1954.
20. ———. *The Life of the Drama*, 1964.
21. Blackmur, R. P. *The Art of the Novel*, 1934.
22. ———. *The Literary History of the United States*, 1948.
23. Blotner, J. L. *The Fiction of J. D. Salinger*, 1958.
24. Boyd, Ernest. *H. L. Mencken*, 1925.

25. Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren. *Understanding Poetry,* 1938.
26. ———. *Understanding Fiction,* 1943.
27. ———. *Understanding Drama,* 1947.
28. ——— & W. K. Wimsatt. *Literary Criticism: A Short History,* 1957.
29. Brooks, Van Wyck. *The Life of Emerson,* 1932.
30. ———. *The Flowering of New England,* 1936.
31. ———. *The Times of Melville and Whitman,* 1947.
32. ———. *The Writer in America,* 1953.
33. ———. *Howells: His Life and World,* 1959.
34 Brown, E. K. *Willa Cather: A Critical Biography,* 1953.
35. Buck, Pearl. *The Chinese Novel,* 1939.
36. Buranelli, Vincent. *Edgar Allan Poe,* 1961.
37. Caldwell, Erskine. *Call it Experience: The Years of Learning How to Write,* 1951.
38. Cantwell, Robert. *Nathaniel Hawthorne: The American Years,* 1948.
39. Capote, Truman. *Local Color,* 1950.
40. Carpenter, F. I. *Emerson Handbook,* 1953.
41. Carter, Everett. *Howells and the Age of Realisn,* 1954.
42. Channing, W. E. *Thoreau: the Poet-Naturalist,* 1902.
43. Chase, Richard. *Herman Melville,* 1949.
44. Clark, Barret H. *Eugene O'Neill: The Man and His Plays,* 1947.
45. Cook, Reginald L. *Dimensions of Robert Frost,* 1958.
46. Cott, Jonathan. *James Purdy: The Damaged Cosmos,* 1963.
47. Coulson, Edwin R. *Sidney Lanier,* 1941.
48. Cowie, Alexander. *The Rise of the American Novel,* 1948.
49. Daiches, David. *Willa Cather: A Critical Introduction,* 1951.
50. Davis, Maxine. *The Lost Generation,* 1936.
51. De Voto, Bernard. *Mark Twain at Work.* 1942.
52. Dell, Floyd. *Upton Sinclair: A Study in Social Protest,* 1927.
53. Doren, Carl Van. *The American Novel,* (1789 — 1939), 1940.
54. Dos Passos, John. *The Ground We Stand On,* 1941.
55. Downer, Alan. *Recent American Drama,* 1961.

56. Elder, Donald. *Ring Lardner*, 1956.
57. Elias, Robert H. *Theodore Dreiser: Apostle of Nature*, 1949.
58. Eliot, T. S. *Poetry and Drama*, 1951.
59. ———. *On Poetry and Poets*, 1957.
60 Elvin, Lionel. *Men of America*, 1941.
61. Emerson, R. W. *Essays and Other Writings*, n.d.
62. Feldman, G. & M. Gastenberg (eds.) *The Beat Generation and the Angry Youngmen*, 1958.
63. Fenn, W. P. *Ah Sin and His Brethren in American Literature*, 1933.
64. Fenton, Charles A. *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*, 1954.
65. Fenton, Charles A. *Stephen Vincent Benét*, 1958.
66. Fielder, Leslie. *Love and Death in the American Novel*, 1960.
67. Fischer, John & Robert B. Silvers. *Writing in America*, 1962.
68. French, Warren. *John Steinbeck*, 1961.
69. Gassner, John. *The Theatre in Our Times*, 1954.
70. ———. *Theatre At the Crossroads*, 1960.
71, Geismar, Maxwell. *Rebels and Ancestors*, 1953.
72. Gerbstein, Sheldon Norman. *Sinclair Lewis*, 1962
73. Golden, Harry. *Carl Sandberg*, 1961.
74. Green, Paul. *Dramatic Heritage*, 1953.
75. Greenslet, Ferris. *The Lowells and Their Seven Worlds*, 1946.
76. Gregory, Horace. *Amy Lowell: A Portrait of the Poet in Her Time*, 1958.
77. Grigson, Geoffrey (ed.) *The Concise Encyclopedia of Modern World Literature*, 1970.
78. Hamburger, Philip. *J. P. Marquand*, 1952.
79. Hart, J. D. *The Oxford Companion to American Literature*, 1956.
80. Herzberg, Max J. *The Reader's Encyclopedia of American Literature*, 1963.
81. Hoffman, Frederick J. *The Modern Novel in America*, 1957.
82. Hornblow, Arthur. *A History of the Theatre in America* (2 vols.), 1919.
83. Horowitz, Ellin. *Ralph Ellison: The Rebirth of the Artist*, 1963.
84. House, Kay. S. *Reality and Myth in American Literature*, 1966.

85. Howe, Irving. *Sherwood Anderson,* 1951.
86. ———. *William Faulkner: A Critical Study,* 1953.
87. ———. *Politics and the Novel,* 1957.
88. Hubbell, Jay B. (ed.) *American Life in Literature,* (4 vols), 1936.
89. ———. *The South in American Literature,* 1954.
90. Hudson, W. H. *Lowell and His Poetry,* 1912.
91. Hughes, Glenn. *Imagism and the Imagists,* 1931.
92. ———. *A History of the American Theatre,* (1700 — 1950), 1951.
93. Hyman, Stanley Edgar. *Philip Roth: A Novelist of Great Promise,* 1964.
94. Jarrell, Randall. *Poetry and the Age,* 1953.
95. Kazin, Alfred. *F. Scott Fitzgerald: The Man and His Work,* 1951.
96. ———. *Good-by to James Agee,* 1958.
97. Kelmer, Edgar. *The Irreverent Mr. Mencken,* 1950.
98. Klein, M. L. *The Chinese as Portrayed in the Works of Bret Harte,* 1941.
99. Koch, Vivienne. *William Carlos Williams,* 1950.
100. Kostelanetz, Richard (ed.) *On Contemporary Literature,* 1964.
101. Kramer, Dale. *The Heart of O. Henry,* 1954.
102. Krim, Seymour (ed,) *The Beats,* 1960.
103 Leary, Lewis. *That Rascal Freneau : A Study in Literary Failure,* 1941.
104. Leavis, F. R. *The Great Tradition,*. 1949.
105. Lewis, C. Day. (ed.) *Robert Frost,* 1962.
106. Lipton, Lawrence. *The Holy Barbarians,* 1959.
107. Lisca, Peter. *The Wide World of John Steinbeck,* 1958.
108. Lubbock, Percy. *Portrait of Edith Wharton,* 1947.
109. MacLeish, Archibald. *The American Cause,* 1941.
110. ———. *Poetry and Opinion,* 1950.
111. ———. *Poetry and Experience,* 1961.
112. Mantle, Burns. *Contemporary American Playwrights,* 1938.
113. Marchand, Ernest. *Frank Norris : A Study,* 1942.
114. Masters, Edgar Lee. *Vachel Lindsay: A Poet in America,* 1935.

115. ———. *Mark Twain: A Portrait*, 1938.

116. Matthiessen, F. O. *The Stature of Theodore Dreiser*, 1955.

117. McGinley, Phyllis. *The Province of Heart*, 1959.

118. Metzger, Charles R. *Thoreau and Whitman: A Study of Their Aesthetics*, 1961.

119. Miles, Dudley and Robert C. Pooley. *Literature and Life in America*, 1943.

120. Miller, Perry. *The Puritan Heritage*, 1952.

121. Miller, Rosalind S. *Gertrude Stein: Form and Intelligibility*, 1949.

122. Moore, Harry T. *The Novels of John Steinbeck*, 1939.

123. Morgan, Arthur E. *Edward Bellamy*, 1944.

124. Neivus, Blake. *Edith Wharton*, 1953.

125. Nelson, Benjamin. *Tennessee Williams: The Man and His Work*, 1961.

126. Nitchie, George W. *Human Values in the Poetry of Robert Frost*, 1960.

127. Norman, Charles. *The Magic - Maker: E. E. Cummings*, 1958.

128. ———. *Ezra Pound*, 1960.

129. Nowell, Elizabeth. *Thomas Wolfe*, 1960.

130. O'Conner, William Van. *The Shaping Spirit: A Study of Wallace Stevens*, 1950.

131. Pack, Robert. *Wallace Stevens*, 1958.

132. Parkinson, Thomas. *A Casebook on the Beat*, 1961.

133. Perry, Bliss. *Walt Whitman: His Life and Works*, 1906.

134. Porter, Katherine Ann. *The Days Before*, 1952.

135. Powell, L. C. *Robinson Jeffers: The Man and His Work*, 1934.

136. Quin, Arthur Hobson. *American Fiction*, 1938.

137. ———. *A History of the American Drama*, 1945.

138. Ransom, John Crowe. *The World's Body*, 1938.

139. ———. *The New Criticism*, 1941.

140. Reilly, J. J. *James Russell Lowell as a Critic*, 1915.

141. Rice, Elmer. *The Living Theatre*, 1959.

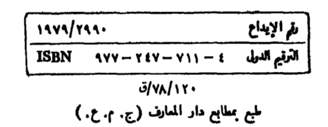
142. Robbins, Russell Hope. *The T. S. Eliot Myth*, 1951.

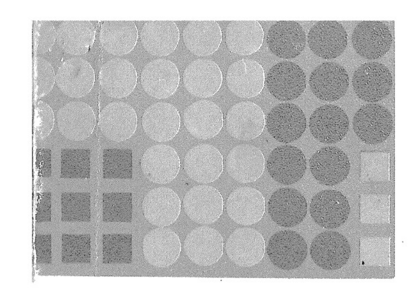
143. Rouse, Blair (ed.) *Letters of Ellen Glasgow*, 1958.

144. Ruggles, Eleanor. *A Life of Vachel Lindsay*, 1959.

145. Sanderson, S. F. *Ernest Hemingway*, 1961.
146. Santayana, George. *Reason in Art*, 1905
147. ———. *Three Philosophical Poets*, 1910.
148. Schevill, James. *Sherwood Anderson: His Life and Work*, 1951.
149. Schorer, Mark. *Sinclair Lewis: An American Life*, 1961.
150. Sedgwick, W. E. *Herman Melville: The Tragedy of Mind*, 1944.
151. Shaw, Charles B. *American Essays, 1963.*
152. Shea, L. M. *Lowell's Religious Outlook*, 1926.
153. Shulenberger, Arvid. *Cooper's Theory of Fiction*, 1955.
154. Smith, C. Alphonso. *Poe: How to Know Him*, 1921.
155. Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, 1956.
156. Spender, Stephen & Donald Hall. *The Concise Encyclopedia of English and American Poets and Poetry*, 1970.
157. Spiller, Robert E. *Fenimore Cooper: Critic of His Times*, 1931.
158. ———. *The Literary History of the United States*, 1953.
159. Sprigge, Elizabeth. *Gertrude Stein: Her Life and Work, 1957.*
160. Sprigle, Ray. *In the Land of Jim Crow*, 1949.
161. Squires, Radcliffe. *The Loyalties of Robinson Jeffers*, 1956.
162. Stein, Gertrude. *The Making of the Americans*, 1925.
163. Stewart, George R. *Bret Harte: Argonaut and Exile*, 1931.
164. Tate, Allen. *Essays on Poetry and Ideas*, 1936.
165. ———. *Reason in Madness*, 1941.
166. ———. *Language of Poetry*, 1960.
167. Tischler, Nancy. *Tennessee Williams, Rebellious Puritan*, 1961.
168. Trombly, A. E. Vachel *Lindsay: Adventurer*, 1929.
169. Unger, Leonard. *T. S. Eliot: A Selected Critique*, 1948.
170. Vickery, Olga W. *The Novels of William Faulkner*, 1959.
171. Wagenknecht, Edward. *Longfellow: A Full - Length Portrait*, 1955.
172. ———. *Hawthorne: Man and Writer*, 1961.
173. Waggoner, H. H. *Hawthorne: A Critical Study*, 1955.
174. Walcutt, Charles C. *American Literary Naturalism, 1956.*

175. Ward, A. C. *A Book of American Verse*, 1935.
176. ———. *Longman Companion to Twentieth Century Literature*, 1970.
177. Warren, Robert Penn. *Selected Essays*, 1958.
178. ———. *The Legacy of the Civil War*, 1961.
179. Waterhouse, R. R. *Bret Harte, Joaquin Miller and the Western Local Color Story*, 1939.
180. Watkins, F. C. *Thomas Wolfe's Characters: Portraits from Life*, 1957.
181. Watts, Harold H. *Ezra Pound and the Cantos*, 1952.
182. West, H. F. *The Strange Case of Henry Miller* 1946.
183. Wharton, Edith. *The Writing of Fiction*, 1925.
184. ———. *A Backward Glance*, 1934.
185. Whicher, S. E. *Freedom and Fate: An Inner Life of R. W. Emerson* 1953.
186. Whitney, William Dwight. *Who Are the Americans?*, 1942.
187. Williamson, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, 1953.
188. Wilson, Edmund. *The Triple Thinkers*, 1938.
189. ———. *The Shock of Recognition*, 1943.
190. ———. *A Piece of My Mind*, 1956.
191. ———. *Night Thoughts*, 1961.
192. Wilson, Forrest. *The Life of Harriet Beecher Stowe*, 1943.
193. Winters, Yvor. *Edwin Arlington Robinson*, 1946.
194. ———. *The Function of Criticism*, 1957.
195. Winther, Sophus. *Eugene O'Neill: A Critical Study*, 1934.
196. Worthington, Marjorie. *Miss Alcott of Concord*, 1958.
197. Wright, Richard. *Black Power*, 1954.


رقم الإيداع ١٩٧٩/٢٩٩٠
الترقيم الدولى ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٧١١-٤
١٢٠/٧٨/ق
طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)



هذه الموسوعة

تجمع بين التعريف بسيرة أدباء أمريكا وأعمالهم وإنجازاتهم ، وبين الدراسة التى تكفى للإلمام بمكانة هؤلاء الأدباء واتجاهاتهم بحيث لا يجد القارئ العادى نفسه مضطراً للجوء إلى مراجع أخرى .

وقد تعرضت الموسوعة لأعمال هؤلاء الأدباء بمعيار نقدى واحد حتى يتمكن القارئ من تحديد السلبيات والإيجابيات التى ميزتها ، ووضع كل أديب فى موقعه الصحيح على خريطة الأدب الأمريكى.

ودار المعارف تقدم هذه الموسوعة إلى القارئ العربى ليحدث ذلك التواصل الفكرى والحضارى مع الأدب العالمى .

قرشاً